Mistérios do visível - Vol. 1

A criação do conceito de 'Sustentabilidade Simbólica' é desenvolvida nesta tese, fundamentada principalmente em Bourdieu, Ginzburg e Salíngaros. Mas o pesquisador também se baseia em muitos outros autores, além de se aventurar pela 'arqueologia do tempo presente', tudo para combater os males da chamada 'Arquitetura Moderna', indo além das questões da estética, do racionalismo e do materialismo. Um trabalho instigante e inovador, que propõe novos caminhos interpretativos e se propõe a solucionar dilemas da atuação do Arquiteto e Urbanista de hoje, além de analisar porque nosso mundo ficou tão feio, como a Arquitetura Moderna, tão detestada, conseguiu se impor como padrão mundial.

Fabiano Fazion, Arquiteto com mais de 30 anos de exercício profissional. Mestre em História (UFPR), Doutor em Gestão Urbana (PUCPR) e Dottore di Ricerca in Architectura (UNIFE). Arquiteto e pesquisador da UFPR.
Pesquisa História da Arquitetura e Arquitetura vernacular brasileira há mais de 3 décadas. Tem vários artigos e dois livros publicados.

9 786203 467840

Mistérios do Visível V.1 Fabiano Fazion

FOR AUTHOR USE ONLY

Fazion

Fabiano Fazion

Mistérios do visível - Vol. 1

Forma Arquitetônica e Sustentabilidade Simbólica nas cidades

Novas Edições Acadêmicas

Fabiano Fazion

Mistérios do visível - Vol. 1

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Fabiano Fazion

Mistérios do visível - Vol. 1

Forma Arquitetônica e Sustentabilidade Simbólica nas cidades

FOR AUTHOR USE ONLY

Novas Edições Acadêmicas

Imprint
Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:
Novas Edições Acadêmicas
is a trademark of
Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the OmniScriptum S.R.L Publishing group
str. A.Russo 15, of. 61, Chisinau-2068, Republic of Moldova Europe
Printed at: see last page
ISBN: 978-620-3-46784-0

Copyright © Fabiano Fazion
Copyright © 2021 Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the OmniScriptum S.R.L Publishing group

FOR AUTHOR USE ONLY

MISTÉRIOS DO VISÍVEL: FORMA ARQUITETÔNICA E SUSTENTABILIDADE SIMBÓLICA NAS CIDADES

MYSTERIES OF THE VISIBLE: ARCHITECTURAL FORM AND SYMBOLIC SUSTAINABILITY IN CITIES

MISTERI DEL VISIBILE: FORMA ARCHITETTONICA E SOSTENIBILITÀ SIMBOLICA NELLE CITTÀ.

FOR AUTHOR USE ONLY

FABIANO FAZION

Mistérios do Visível: Forma Arquitetônica e Sustentabilidade Simbólica nas cidades.

Resumo

A pesquisa nasceu do trabalho com a Gestão do Patrimônio e a constatação de que existiu, com a inserção da arquitetura moderna, uma ruptura formal e conceitual até então inédita. Daí surgiram duas questões: 1 - pode haver um valor intrínseco no Patrimônio, que não é nem de troca nem de uso, mas um **valor simbólico**, que independe e é mais amplo que os outros dois; 2 - a arquitetura moderna pode ser considerada como um fator de depreciação do valor simbólico dos ambientes.

Considerando o contexto da crise ambiental global (a respeito da qual são considerados majoritariamente os aspectos materiais), a questão dos valores ambientais simbólicos e o papel da arquitetura na configuração destes valores, surgiu a hipótese de uma **Sustentabilidade Simbólica**, fator de equilíbrio das forças simbólicas presentes no ambiente. Também surge a hipótese de que os princípios da arquitetura moderna podem ser indicadores (por contraste) para a compreensão e a avaliação da **Sustentabilidade Simbólica.**

Foi assim buscada uma metodologia que permitisse o estudo destas questões e o teste das hipóteses. Não havendo uma metodologia pronta com estas características, buscamos nas obras de Bourdieu (o Simbólico; o anti-positivismo; os Campos; o Universal) e Ginzburg (o Paradigma Indiciário) fundamentos para o desenvolvimento metodológico; deste estudo resultou que aplicar estes princípios à Arqueologia do Tempo Presente poderia ser a referência procurada. Esta se ocupa da interpretação, a partir das características formais, dos artefatos presentes e disponíveis à abordagem do pesquisador, auxiliada pela análise dos documentos (todos os possíveis e pertinentes) que a informam e complementam.

Empreendemos então a análise de um conjunto de textos modernistas canônicos, cobrindo praticamente todo o século XX; pudemos constatar a fragilidade teórica destes textos, o que evidencia que a adesão ao movimento consiste mais em um tipo de crença, cujos tons políticos convergem com os movimentos voltados a transformar a sociedade a partir 'de cima', usando para isso a manipulação e a associação com as forças de controle social. Ficou evidente que a permanência destes textos como peças respeitáveis do pensamento sobre a arquitetura e as cidades só pode se dar à custa dos princípios da lógica, da autonomia do pensamento ou da submissão às forças sociais dominantes.

Em seguida, pesquisamos os fundamentos e a pertinência das classificações estilísticas correntes. Constatamos que elas não correspondem suficientemente àquilo que se pode detectar no confronto com a realidade, mas que, em geral, atendem a interesses de manipulação simbólica. Deduzimos que é possível estabelecer uma simples divisão estilística entre 'antes' e 'depois' da ruptura modernista, que corresponde ao observado e atendia às necessidades da pesquisa.

Na seqüência, expusemos os fundamentos teóricos para uma Ecologia do Ambiente Simbólico; as condições nas quais entendemos a presença da Natureza. apresentando aspectos importantes de obras como as de Ulrich, Guattari, Wilson, etc.

Também discutimos a fundamentação de nossa perspectiva sobre a racionalidade e o progresso; comparamos do nosso objeto de estudo (a Arquitetura) com outros produtos da cultura (cinema, etc.).

A partir da fundamentação apresentada, realizamos a segunda imersão empírica, pesquisando em 20 cidades de 3 continentes, em busca dos sinais que pudessem oferecer respostas às nossas questões e confirmar nossas hipóteses.

O resultado obtido foi que, mesmo não sendo possível provar a existência de uma Sustentabilidade Simbólica, a hipótese é verossímil e a aplicação do conceito pode trazer benefícios à Gestão Urbana como um todo, e mais especificamente à Gestão do Patrimônio.

Os sinais também indicaram que deve ser evitada a aplicação dos princípios da arquitetura moderna, assim como deve ser buscada a recuperação das tradições, caso queiramos estabelecer a Sustentabilidade Simbólica dos ambientes urbanos.

Como exemplos práticos de ambientes simbolicamente sustentáveis, escolhemos, para a Arquitetura, as obras de Gaudí e, para as cidades, Veneza.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Histórico; Sustentabilidade Simbólica; História da Arquitetura; Crítica; Arquitetura Moderna; Paradigma Indiciário; Arqueologia do Tempo Presente.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mysteries of the Visible: Architectural Form and Symbolic Sustainability in cities.

Abstract

The research was born from the work with Heritage Management and the realization that there existed, with the insertion of modern architecture, a formal and conceptual rupture until then unseen. Hence two questions arose: 1 - there may be an intrinsic value in Heritage, which is neither of exchange nor of use, but a **symbolic value**, which is independent and broader than the other two; 2 - modern architecture can be considered as a factor of depreciation of the symbolic value of environments.

Considering the context of the global environmental crisis (about which are mostly considered the material aspects), the question of symbolic environmental values and the role of architecture in the configuration of these values, arose the hypothesis of a **Symbolic Sustainability**, a factor of equilibrium of the symbolic forces present in the environment. It also arose the hypothesis that the principles of modern architecture can be (by contrast) indicators for understanding and assessment of Symbolic Sustainability.

A methodology was therefore sought to allow the study of these questions and the hypothesis test. Without a ready methodology with these characteristics, we seek in the works of Bourdieu (the Symbolic, the anti-positivism, the Fields, the Universal) and Ginzburg (the Evidential Paradigm) foundations for the methodological development; of this study resulted that applying these principles to the Archeology of Present Time could be the reference sought. It deals with the interpretation, from the formal characteristics, of the artifacts present and available to the researcher's approach, aided by the analysis of the documents (all possible and pertinent) that inform and complement it.

We then undertake the analysis of a set of canonical modernist texts, covering practically the entire twentieth century; we can verify the theoretical fragility of these texts, which shows that adherence to the movement consists more of a kind of belief, whose political tones converge with movements aimed at transforming society 'from the top', using manipulation and associating with the forces of social control. It has become evident that the permanence of these texts as respectable pieces of thought about architecture and cities can only occur at the expense of the principles of logic, of the autonomy of thought, or of submission to the dominant social forces.

Next, we investigated the fundaments and relevance of current stylistic classifications. We find that they do not correspond sufficiently to what can be detected in the confrontation with reality, but that, in general, they serve the interests of symbolic manipulation. We deduced that it is possible to establish a simple stylistic division between 'before' and 'after' the modernist rupture, which corresponds to the observed and meets the needs of the research.

In the sequence, we exposed the theoretical foundations for an Ecology of the Symbolic Environment; the conditions in which we understand the presence of Nature. presenting important aspects of works such as those of Ulrich, Guattari, Wilson, etc.

We also discuss the rationale of our perspective on rationality and progress; we compare our object of study (the Architecture) with other products of culture (cinema, etc.).

Based on the foundations presented, we performed the second empirical immersion, searching in 20 cities on 3 continents, in search of the signals that could offer answers to our questions and confirm our hypotheses.

The result obtained was that, although it is not possible to prove the existence of a Symbolic Sustainability, the hypothesis is plausible and the application of the concept can bring benefits to the Urban Management as a whole, and, more specifically, to Heritage Management. The clues also indicated that the application of the principles of modern architecture should be avoided, as well as the recovery of traditions should be sought, if we want to establish the Symbolic Sustainability of urban environments.

As practical examples of symbolically sustainable environments, we chose, for Architecture, the works of Gaudí and, for the cities, Venice.

KEY-WORDS: Historical Heritage; Symbolic Sustainability; History of Architecture; Critique; Modern Architecture; Evidential Paradigm; Archeology of the Present Time.

FOR AUTHOR USE ONLY

Misteri del visibile: forma architettonica e sostenibilità simbolica nelle città.

Abstract

La ricerca nasce del lavoro con la Gestione del Patrimonio e la realizzazione che è accaduta, con l'inserimento dell'architettura moderna, una rottura formale e concettuale fino ad allora inaudita. Da lì due questioni erano emerse: 1 - ci può essere un valore intrinseco del Patrimonio, che non è né di scambio, né di uso, ma un **valore simbolico**, che è indipendente ed è più ampio rispetto agli altri due; 2 - L'architettura moderna può essere vista come un fattore di danneggiamento del valore simbolico degli ambienti.

Considerando il contesto della crisi ambientale globale (di cui sono considerati per lo più gli aspetti materiali), la questione dei valori ambientali simbolici e il ruolo dell'architettura nella configurazione di questi valori, ha emerso l'ipotesi di una **Sostenibilità Simbolica**, fattore di bilanciamento delle forze simboliche presente nell'ambiente. Emerge anche l'ipotesi che i principi dell'architettura moderna possono essere indicatori (al contrario) per la comprensione e la valutazione della **Sostenibilità Simbolica**.

Si è così cercato una metodologia che consentisse lo studio di questi problemi e la verifica delle ipotesi. L'assenza di una metodologia pronta con queste caratteristiche, abbiamo cercato nei lavori di Bourdieu (il Simbolico, l'anti-positivismo; i Campi; l'Universale) e Ginzburg (il Paradigma Indiziario) le base per lo sviluppo metodologico; da questo studio era risultato che applicare questi principi all'Archeologia del Tempo Presente potrebbe essere il riferimento cercato. Questa riguarda l'interpretazione, dalle caratteristiche formali, dei manufatti presenti e disponibili per l'approccio del ricercatore, aiutata da analisi di documenti (tutto i possibile e rilevante) che la informano e la completano.

Dopo, abbiamo condotto l'analisi di una serie di testi modernisti canonici, che coprono praticamente tutto il XX secolo; abbiamo visto la debolezza teorica di questi testi, il che dimostra che l'adesione al movimento consiste in una sorta di credenza, la cui tonalità politica converge con i movimenti diretti a trasformare la società da 'al di sopra', usando per questo la manipolazione e l'associazione con le forze del controllo sociale. É diventato evidente che la permanenza di questi testi come parti rispettabili del pensare sull'architettura e le città può avvenire solo a spese dei principi della logica, dell'autonomia di pensiero o della sottomissione alle forze sociali dominanti.

Successivamente, abbiamo analizzato i fondamenti e la pertinenza delle attuali classificazioni stilistiche. Abbiamo trovato che essi non sufficientemente corrispondono a ciò che può essere rilevato nel confronto con la realtà, ma, in generale, servono interessi di manipolazione simbolica. Abbiamo dedotto che è possibile stabilire una semplice divisione stilistica tra 'prima' e 'dopo' la rottura modernista, che corrisponde all'osservato e ha incontrato le esigenze di ricerca.

Dopo, abbiamo esposto le basi teoriche per un'Ecologia del'Ambiente Simbolico; le condizioni in cui comprendiamo la presenza della Natura. presentando aspetti importanti di opere come quelli di Ulrich, Guattari, Wilson, etc.

Abbiamo discusso anche le base della nostra prospettiva sulla razionalità e il progresso; abbiamo confrontato il nostro oggetto di studio (l'architettura) con altri prodotti della cultura (film, ecc).

Dalle base addotte, si è svolta la seconda immersione empirica, ricercando in 20 città di tre continenti, in cerca di segni che potrebbero fornire le risposte alle nostre questione e confermare le nostre ipotesi.

Il risultato è stato che, anche se non è possibile evidenzare l'esistenza di una Sostenibilità Simbolica, l'ipotesi è plausibile e l'applicazione del concetto può beneficiare la Gestione Urbana nel suo complesso, e più specificamente alla Gestione del Patrimonio.

I segni hanno anche indicato che dovrebbe essere evitata l'applicazione dei principi dell'architettura moderna, così come deve essere cercato il recupero delle tradizioni, se vogliamo stabilire la Sostenibilità Simbolica degli ambienti urbani.

Come esempi pratici di ambienti sostenibili simbolicamente, abbiamo scelto, per l'architettura, le opere di Gaudí, e per le città, Venezia.

KEY-WORDS: Patrimonio Storico; Sostenibilità Simbolica; Storia dell'Architettura; Critica; Architettura Moderna; Paradigma Indiziario; Archeologia del Tempo Presente.

PERMUTHER COPY

SUMÁRIO / INDEX / SOMMARIO

	Prefácio Foreword Prefazione	1
1	Introdução Introduction Introduzione	11
1.1	O Objeto de estudo	14
1.2	Objetivos	17
1.3	Hipóteses	17
1.4	O método de trabalho	18
1.5	A estrutura da Tese	19
2	O Método de trabalho The Method of work Il Metodo di lavoro	22
2.1	Arqueologia como princípio metodológico	34
2.2	Elementos operativos de uma metodologia Arqueológica	38
2.3	Síntese metodológica	49
3	A primeira imersão empírica – o contexto, as questões, o problema de pesquisa. The first empirical immersion – the context, the questions, the research problem. La prima imersione empirica – il contesto, le questione, il problema di ricerca.	54
3.1	Uma primeira imersão empírica	58
3.1.2	Modernidade, Arte Moderna, Arquitetura Moderna.	71
3.2	Constatação da ruptura modernista – a descoberta arqueológica	80
3.3	A ruptura modernista e o Patrimônio Histórico.	86
4	Menos é menos: discursos modernistas canônicos, ao longo do século XX. Less is Less: canonic modernist discourses, throughout the 20th century. Meno è meno: discorsi modernisti canonici nel corso del ventesimo secolo.	102
4.1	1908 - Ornamento e crime - Adolf LOOS	112
4.2	1923 - Por uma Arquitetura – Charles-Edouard JEANNERET-GRIS	120
4.3	1941 - Espaço, tempo e arquitetura - Sigfried GIEDION	134
4.4	1948 - Saber ver a arquitetura - Bruno ZEVI	153
4.5	1960 - História da Arquitetura Moderna - Leonardo BENEVOLO	161
4.6	1976 - Arquitectura Contemporánea. Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO	179
4.7	1980 - História crítica da Arquitetura Moderna - Kenneth FRAMPTON	192
4.8	1980 - Depois da arquitetura moderna - Paolo PORTOGHESI	226
5	Estilo, maneira: princípios da identificação formal do modernismo. Style, manner: principles of the formal identification of modernism. Stile, modo: principi dell'identificazione formale del modernismo.	247
5.1	A questão do Art Déco.	306
6	Por uma Ecologia do Ambiente Simbólico. For an Ecology of the Symbolic Environment. Per un'Ecologia del'Ambiente Simbolico.	339
6.1	Sustentabilidade Simbólica – o conceito	343
6.1.1	Sustentabilidade	344
6.1.2	O Simbólico	347
6.1.2.1	A obra de Pierre Bourdieu	349
6.1.2.2	As bases teóricas para uma Ecologia do Ambiente Simbólico	353
6.1.3	Em busca da Sustentabilidade Simbólica	358
6.2	A Natureza como potencialidade e como limite	360
6.2.1	Geopsique	361

EXEMPLAR DE CONFERÊNCIA

6.2.2	Topofilia	**363**
6.2.3	Biofilia	**363**
6.2.4	As raízes biológicas da Arquitetura	**365**
6.2.5	As três Ecologias	**367**
6.2.6	A Arquitetura da Felicidade	**368**
6.2.7	A obra de Ulrich	**369**
6.3	Forma Arquitetônica	**370**
7	Princípios interpretativos para uma Arqueologia do tempo presente. Interpretive principles for an Archaeology of the preset time. Principi interpretativi per un'Archeologia del tempo presente.	**376**
7.1	Fundamentos gerais	**384**
7.2	Arquitetura como linguagem	**394**
7.3	Arquitetura Moderna e cinema	**398**
7.4	Outros produtos culturais	**412**
7.5	Sobre uma perspectiva quantitativa	**413**
8	A segunda imersão empírica: a busca dos sinais, sob a perspectiva dos princípios interpretativos. The second empiric immersion: the search for clues, from the perspective of the interpretive principles. La seconda immersione empirica: la ricerca di spie dalla prospettiva dei principi interpretativi.	**418**
8.1	Brasília	**430**
8.2	Nova York / New York	**461**
8.3	Roma / Rome	**514**
8.4	Ferrara	**520**
8.5	Barcelona / Barcelona / Barcellona	**530**
8.6	Viena / Vienna	**538**
8.7	Florença / Florence / Firenze	**550**
8.8	Londres e Letchworth / London and Letchworth / Londra e Letchworth	**556**
8.9	Veneza / Venice / Venezia	**568**
9	Conclusão – Síntese Final Conclusion – Final Synthesis Conclusione – Sintese Finale	**589**
	Referências Bibliográficas Bibliographic References Riferimenti Bibliografici	**604**

FOR AUTHOR USE ONLY

PREFÁCIO

Em seu livro 'A alegoria do Patrimônio', Françoise CHOAY (2006) aponta para um fato fundamental na história recente da Humanidade: uma ruptura, cultural, cognitiva e comportamental derivada das mudanças tecnológicas ocorridas desde a Revolução Industrial, que determinou alterações significativas nas sociedades por ela afetadas, estendendo-se hoje a todo o planeta (salvo raras exceções). Estas alterações definem as características históricas de nosso tempo, compondo aquilo que a autora chama de 'Era Industrial'.

No entanto, o que a autora não registra é que todas estas profundas alterações não vieram acompanhadas, numa primeira etapa da Era Industrial, de uma alteração correspondente na Arquitetura. Em outras palavras, não houve uma ruptura imediata na Arquitetura, pois muitos de seus aspectos permaneceram ligados atavicamente a práticas, conceitos e posturas ancestrais, sendo possível identificar continuidades advindas das épocas mais remotas, remontando a estágios do desenvolvimento humano que precedem o surgimento do *homo sapiens* (HERSEY, 1999). A Arquitetura tem suas raízes na confluência entre as determinações da Natureza e o desenvolvimento da Cultura, e estes laços permanecem, a despeito de todas as variações estilísticas, por toda a História, até o início do século XX.

FOR AUTHOR USE ONLY

O que acontece então é de suma importância, e se constitui em um fenômeno central para esta Tese: um grupo de arquitetos e intelectuais começa a propor um conjunto de formas e conceitos que buscam criar, através da ruptura com os antigos laços, uma nova arquitetura, em correspondência com as mudanças que já vinham acontecendo há tempos em outras áreas. Percebendo algumas características centrais da Era Industrial (massificação, produção em série, mecanização), assim como sintonizados com algumas dos desenvolvimentos da ciência (a sistematização da Propaganda, a elaboração da Psicologia, a criação das modernas 'ciências humanas') que contribuíram para o conhecimento do comportamento das populações e, o que é mais significativo em nosso contexto, dos Campos (ainda que de maneira intuitiva e

assistemática), estes arquitetos buscaram criar a arquitetura da Era da máquina, da velocidade e das grandes metrópoles.

A ruptura proposta aconteceu em dois níveis, que se manifestaram de maneiras diversas, mas que se influenciaram mutuamente: um afastamento da Natureza e o abandono das influências da História. Ambos os aspectos se revelariam, de fato, relativos e, por vezes, até mesmo ambíguos, uma vez que nem mesmo os mais radicais arautos da ruptura conseguiram se livrar totalmente da Natureza, que continuou a determinar, em algum grau, limites e condicionamentos, e tampouco da História, uma vez que se mostrou impossível[1] 'começar tudo do zero', como pretendiam alguns. Ambos os laços se mostraram ou como forças atávicas ou simplesmente como manifestações histórico-sociais de tal complexidade que seu abandono total demandaria um esforço tão enorme que inviabilizaria sua efetiva realização, ao menos se mantida dentro de limites razoáveis de dispêndio de tempo, energia e recursos materiais.

Assim, os criadores desta arquitetura da ruptura, à parte seus experimentos teóricos e práticos em busca de um novo sistema simbólico, perceberam a necessidade de empregar outros meios, além dos propriamente arquitetônicos, para estabelecer suas ações e alcançar a dominância do Campo e a hegemonia cultural relativa a seus domínios. Uma das estratégias mais bem sucedidas foi o emprego das 'forças da razão', ou, em outras palavras, a utilização de recursos intelectuais para a construção de um universo discursivo e a criação de instituições voltados à legitimação e à consagração, enfim, para a criação das condições não apenas da aceitação desta arquitetura, mas também de sua elevação ao patamar de realização excelente, genial, insuperável. Foi realizado um trabalho para que esta arquitetura fosse vista como o ápice das realizações humanas neste campo, em consonância com a mesma avaliação atribuída a realizações de outros campos, tal como acontece hoje com os computadores, telefones e outros gadgets de nosso tempo.

Em relação aos laços com a História, dos quais a arquitetura moderna não foi capaz de se libertar totalmente, podemos apontar dois aspectos que

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Ideologicamente, não materialmente. O século XX deu mostras suficientes da capacidade destrutiva da humanidade.

foram determinantes em sua permanência: um mais simples e ao mesmo tempo menos fácil de comprovar, que seria uma ligação psíquica, emocional, ou como se queira chamar aquilo que permeia nossa construção como seres e que transcende a mera materialidade, e que se manifesta como valor de 'reverência' (segundo a definição de Ruskin) ou de 'ancianidade' (segundo Riegel)[2]. O outro fator, cuja constatação é mais simples, é o da própria presença do passado, materializado em edificações, monumentos, cidades, e paisagens antigas, cuja destruição os modernistas chegaram a propor (e que vem sendo levada a cabo, mais ou menos explicitamente, desde então). Mas, dada a extensão do Patrimônio e as resistências que sua destruição sempre suscita, eles muitas vezes passaram a tratar a questão de outro modo, passando a manipular, inicialmente de maneira discursiva, as condições de sua avaliação (hermenêutica e epistemológica), e, depois, através da tomada de posições nas próprias instituições destinadas a salvaguardar o Patrimônio. Esta presença do passado, que, em maior ou menor grau, está distribuída por todas as sociedades humanas e só não se verifica nas áreas de ocupação antrópica muito recente, estabelece, independentemente da vontade ou da apropriação consciente, uma relação com a História manifesta nas realizações materiais, e mais, um elemento de ***comparação***, de modo que o contraste entre o antes e o depois da ruptura não pode deixar de ser notado e suscita variadas reações (do desgosto dos apologistas da modernidade ao interesse dos estudiosos, ao fascínio, algo misterioso, das multidões de turistas).

FOR AUTHOR USE ONLY

A presença das marcas do passado, manifesta no **Patrimônio Histórico**, tem especial importância nesta Tese, que se volta, essencialmente, à tentativa de estabelecer para sua gestão algumas novas interpretações (que têm por base a constatação da ruptura da qual falamos), e que pretende contribuir, ainda que de maneira inicial, com algumas ferramentas conceituais para tal. O ponto central aqui é a proposição de uma **Ecologia do Ambiente Simbólico**, da qual deriva o conceito de **Sustentabilidade Simbólica**, fundamental para estabelecer uma nova leitura do Patrimônio, baseada nas relações entre as formas edificadas e as condições psíquicas do ser humano, determinadas (embora não somente) pelos elementos do ambiente simbólico

[2] Ver a respeito CHOAY, 2006, pp. 167 e ss.

(no qual a contraparte simbólica da Arquitetura ocupa um papel de destaque semelhante ao ocupado pelas edificações no ambiente material).

Evidentemente, para alcançar tal objetivo será necessário explicar as noções de **simbólico** e **ambiente simbólico**, e para isto recorreremos aos escritos de Pierre Bourdieu[3], tentando avançar em alguns pontos indicados pelo sociólogo francês. Da mesma forma, nos referiremos ao trabalho de GUATTARI (1990), no sentido de elaborar algo a respeito das Três Ecologias por ele propostas, nos concentrando na Ecologia 'da Subjetividade' (para usar uma expressão cara ao autor, mas que preferimos substituir por 'simbólica', como veremos mais adiante, consonante com nossa filiação intelectual bourdieusiana).

Tal busca, complexa e plena de incógnitas, não será fácil nem desprovida de incertezas, ambiguidades, becos sem saída; para nos auxiliar na tarefa, recorreremos ao 'paradigma indiciário' proposto por GINZBURG (1989), que propõe a utilização de 'sinais', ou seja, os elementos, não organizados, não explícitos e por vezes não apreensíveis racionalmente, que compõem a realidade, e que devem ser buscados e percebidos não apenas na sua manifestação imediata (fenomenológica), mas nas possíveis relações entre os diferentes sinais e o conjunto de características daquilo que chamamos de 'realidade'[4]. Também será de grande utilidade a utilização de algumas proposições teóricas e metodológicas da 'Arqueologia do tempo presente', a qual não temos a pretensão de abranger plenamente, mas que poderá trazer aportes heurísticos importantes e frutíferos[5].

FOR AUTHOR USE ONLY

[3] As referências a Bourdieu serão muitas; cf. Referências bibliográficas.

[4] A 'realidade', a rigor, não passa do conjunto de elementos que nossa cognição é capaz de perceber e reunir sob uma ótica, em tudo condicionada pelas suas condições histórico-sociais de existência, coerente e provida de uma lógica interna. No entanto, nossas referências à realidade levam em conta que existe um mundo do sentido compartilhado, que é o que possibilita a convivência e a compreensibilidade mútua entre os seres humanos. Mesmo sabendo da fragilidade, em termos objetivos, desta construção intersubjetiva, nos reportaremos a ela por ser a própria condição de inteligibilidade e comunicação no mundo que habitamos: '*os pressupostos ou, mais precisamente, os esquemas de construção [...] porque possuídos em comum, servem para construir o mundo do senso comum, sendo o acordo mais ou menos universal sobre essas estruturas, espaciais e temporais especialmente, o fundamento da illusio fundamental, da crença na realidade do mundo*'. (BOURDIEU, 1996, p. 366). Para nos precaver contra a tendência hiper-relativista, tão comum no mundo acadêmico de nossos dias, cabe lembrar que Bourdieu se refere inúmeras vezes em sua obra a '*las estructuras **objetivas** del mundo social*'. (BOURDIEU, 1997, p. 142, grifo nosso).

[5] Vale lembrar que a Arqueologia do tempo presente é uma divisão da arqueologia que ainda está em desenvolvimento, teórico e prático, de modo que seus limites, procedimentos e

Um grande esforço de revisão bibliográfica crítica será uma parte importante desta pesquisa, com o qual buscaremos evidenciar algumas das condições históricas da emergência de um tipo de avaliação crítica, definida pelos interesses de dominação das posições do Campo e da inserção em redes mais amplas de posições socialmente dominantes.

Com estes esforços teóricos, críticos e conceituais, buscaremos propor uma leitura alternativa àquela consolidada como a *doxa* do Campo da Arquitetura, segundo a qual a arquitetura da ruptura representa uma manifestação da genialidade de seus artífices e de um alegado 'zeitgeist' da Era da máquina.

É preciso esclarecer, no entanto, que a grande atenção dedicada nesta pesquisa à Arquitetura não se deve (ou pelo menos não somente) aos interesses pessoais e à inserção do pesquisador no Campo profissional da Arquitetura. De fato, entendemos a Arquitetura (analisada, potencialmente, até a menor de suas partes constituintes) como o elemento formador básico, a célula (para usar uma metáfora biológica), o componente cujo agrupamento compõe 'o tecido' de nosso objeto de estudo: a Cidade. Nossa atenção à Arquitetura se deve ao fato de buscarmos compreender como os conjuntos são formados, de que maneira a configuração de cada peça, de cada elemento, influi e determina as características do conjunto, mas também ao fato de que nestas partes componentes de agrupamentos costumam se concentrar não apenas a atenção e os esforços dos envolvidos na construção dos espaços urbanos, mas igualmente as possibilidades de atuação, uma vez que, mesmo em planos ou atuações voltadas ao projeto, à construção ou à transformação de conjuntos urbanos, é necessário que as peças, os componentes sejam pensados, projetados e construídos individualmente (mesmo nos casos em que a serialização seja uma prática).

FOR AUTHOR USE ONLY

Temos a intenção de contribuir, com nossas análises e as ferramentas conceituais propostas, para a **Gestão do Patrimônio Histórico**, através do estabelecimento de uma leitura alternativa àquela que, dominante no Campo e transformada em *doxa*, tem se mostrado insuficiente para dar conta dos desafios desta gestão. Em última análise, portanto, é no campo da **Gestão do**

---

validade ainda estão em elaboração e discussão (FUNARI, 2007; HODDER and SCOTT, 2003).

Patrimônio Histórico urbano que esta tese pretende se inserir e ao qual pretende aportar contribuições.

Quanto à vinculação com a Ecologia, devemos destacar dois aspectos: primeiro, a crise ambiental global, que se instaurou de maneira definitiva ao longo do século XX e que agora se revela sob nuances dramáticas, deixou claras as limitações das abordagens tecnicistas fascinadas pelas noções de progresso e evolução, que se revelaram, no mínimo, enganosas, bem como a falácia da vinculação entre tecnologia e bem-estar humano. Desta forma, uma arquitetura baseada nestas premissas deve ser colocada em questão, assim como sua fortuna crítica, especialmente por suas implicações no âmbito do Patrimônio.

Por outro lado, nossa leitura é de que a Ecologia tem sido entendida, de maneira geral (inclusive por suas origens acadêmicas), como um campo de estudos centrado em relações **materiais**. No entanto, seguindo a linha conceitual à qual nos vinculamos, entendemos que não apenas o mundo é constituído por dois aspectos fundamentais – o material e o simbólico – como as relações entre ambos são intrínsecas e indissociáveis, de modo que ambos os domínios se influenciam mutuamente, sendo que não existe manifestação material sem sua contraparte simbólica. E não apenas isso: é na dimensão simbólica que se encontram os **fundamentos** cognitivos, psíquicos e emocionais que tornam possível o entendimento, a compreensão racional e a estruturação emocional e psíquica humana. Sendo assim, uma alteração na dimensão simbólica implica uma alteração correspondente na dimensão física, embora esta relação não seja necessariamente percebida racionalmente; mas suas consequências psico-emocionais são inelutáveis.

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, atuar sobre a dimensão simbólica pode ser uma maneira de obter efeitos na dimensão material, sem que isto seja necessariamente percebido como tal. Desta forma, a atuação simbólica pode representar (e, de fato, representa, como demonstra Bourdieu), uma tática empregada deliberadamente pelos detentores de poder para gerar efeitos ligados a seus interesses (de dominação e manutenção do *status quo*). Por isso, compreender melhor a dimensão simbólica, através do estudo de elementos de seu domínio, se revela de extrema importância, especialmente no contexto limítrofe no qual

se encontra nosso ambiente material (e, não é demais lembrar, consequentemente também nosso ambiente simbólico).

Chegamos assim a uma proposição central desta tese: à crise ambiental (material) global corresponde uma crise eco-simbólica; ao envenenamento do meio ambiente corresponde um 'envenenamento' do ambiente simbólico, que se dá pela utilização de 'símbolos' específicos que carregam consigo um conjunto de mensagens e significados (abstratos) que afetam nossa psique e nossas emoções, e cuja manipulação é realizada deliberadamente para atender aos interesses dos detentores de poder e, consequentemente, traz efeitos deletérios para os seres humanos, de maneira análoga aos efeitos negativos gerados na dimensão material. E mais: assim como na dimensão material, a manipulação dos elementos simbólicos nem sempre pode ser totalmente controlada, sendo que seus efeitos podem sair do controle ou apresentar consequências indesejadas ou inesperadas; o limitado conhecimento contribui para que as ações tenham sempre um caráter de risco.

Um dos elementos importantes na manipulação do ambiente simbólico é a Arquitetura (e seus desdobramentos em conjuntos urbanos e paisagens antrópicas), uma vez que não existe, ao menos nos domínios da História, presença humana sem algum tipo de Arquitetura (MUMFORD, 1961; HERSEY, 1999); quanto mais em nossas sociedades hiper-urbanizadas. Além desta ubiqüidade, a Arquitetura tem também um papel importante porque, excetuando (talvez) algumas sociedades muito específicas, todos os agrupamentos humanos têm sua trajetória existencial condicionada pela inserção em meios arquitetonicamente definidos; não apenas esta inserção está relacionada com vários aspectos práticos de nossa existência, mas, e isto talvez seja o mais importante, nossas primeiras experiências cognitivas, antes mesmo do domínio de qualquer tipo de linguagem, antes mesmo do reconhecimento dos entes mais próximos, se resumem aos contatos com o espaço, não como entidade conceitualmente definida, mas como **espaço arquitetonicamente definido**. Assim, seguindo interstícios da trilha interpretativa sugerida por VYGOTSKII (2008) e LURIA (2008), podemos afirmar que a formação cognitiva humana se inicia por uma formação espacial-

FOR AUTHOR USE ONLY

arquitetônica[6], que permanece como uma influência na formação do habitus e na conformação da personalidade ao longo de toda a vida[7].

Portanto, compreender o papel da Arquitetura na formação do Ambiente Simbólico é de extrema importância, porque se trata de um elemento definidor mas, igualmente, porque esta compreensão tem permanecido como um domínio obscuro, manipulado implicitamente pelos detentores de poder em seu próprio benefício. Dadas estas condições, no entanto, a tarefa da compreensão se mostra difícil e complexa. Por isso, teremos que recorrer a sinais de procedências variadas, a métodos compostos e híbridos, a procedimentos heterodoxos, de modo a podermos alcançar zonas de significação externas ao âmbito da compreensão cotidiana, moldadas pelas forças histórico-sociais dominantes.

Estes elementos da pesquisa não se encontram organizados nem distribuídos uniformemente; devem ser buscados e encontrados através de uma hermenêutica *ad hoc*, plasmada simultaneamente com as próprias descobertas que ela torna possíveis. De tal busca surgirão fragmentos de uma compreensão maior, que procuraremos organizar e agrupar com o objetivo de formar um quadro amplo, coerente e significativo.

FOR AUTHOR USE ONLY

A busca dos sinais foi organizada em dois âmbitos, complementares e mutuamente influentes: a pesquisa teórica, de base bibliográfica, e a inserção em ambientes urbanos, construindo uma 'objetivação participante', proposição bourdieusiana da qual falaremos de modo mais aprofundado quando tratarmos da metodologia. Esta inserção aconteceu por etapas, à medida que sinais foram sendo percebidos e interpretados à luz das pesquisas teóricas, e de fato ocorreu ao longo de vários anos[8]. Assim, várias cidades foram visitadas – em algumas permanecemos apenas alguns dias, em outras semanas ou meses e em algumas foram anos de inserção, sempre em busca da objetivação.

---

[6] "a compreensão primeira do mundo, associada à experiência de inclusão neste mundo". BOURDIEU, 2001, p. 62.

[7] "[…] as estruturas mentais [...] sendo o produto da incorporação das estruturas do mundo real, estão em acordo com esse mundo e [...] fundam a crença da experiência ordinária do mundo". BOURDIEU, 1996, p. 367.

[8] Toda a vivência do pesquisador foi, de fato, mobilizada, sendo a memória – do intelecto, mas igualmente dos sentidos – um dos elementos que estiveram presentes influenciando os esforços interpretativos. "*Há um modo de compreensão totalmente particular, em geral esquecido nas teorias da inteligência, e que consiste em compreender com o corpo. Há uma infinidade de coisas que compreendemos somente com nosso corpo, aquém da consciência, sem ter palavras para exprimi-lo*". BOURDIEU, 2004, p. 219.

Algumas se revelaram especialmente importantes devido à quantidade de sinais significativos que nelas pudemos perceber. Neste sentido, podemos dizer que **Veneza** deve ser considerada como a cidade-símbolo que melhor representa esta pesquisa – não apenas por sua beleza invulgar, amada por inúmeras pessoas ao longo dos séculos, inspiradora de variadas obras de arte, de quadros a poemas, e também de relatos de viagens e estudos teóricos, mas igualmente por suas contradições e dilemas, mas, acima de tudo, por sua capacidade de sobreviver e permanecer, ainda nestes dias de uma modernidade tão destrutiva, como uma cidade que se pode amar e que pode nos servir como uma verdadeira aula viva de urbanismo, de sociabilidade, de técnica aplicada ao bem-estar humano, de convívio entre o passado e o presente.

Emblema do movimento cívico pela preservação do *Mercato* de Rialto.
Foto do autor.

Desta forma, entendemos esta tese como um **mosaico**; um agrupamento de fragmentos, cuja imagem final não pode ser percebida a partir da observação dos pedaços isolados. Como estes fragmentos poderiam ser agrupados de diferentes maneiras, de acordo com a perspectiva adotada, acrescenta-se mais um grau de complexidade na formação do todo, dado que as peças, com sua formação particular e individual, têm também as características de um **quebra-cabeças**. Proporemos a montagem em uma

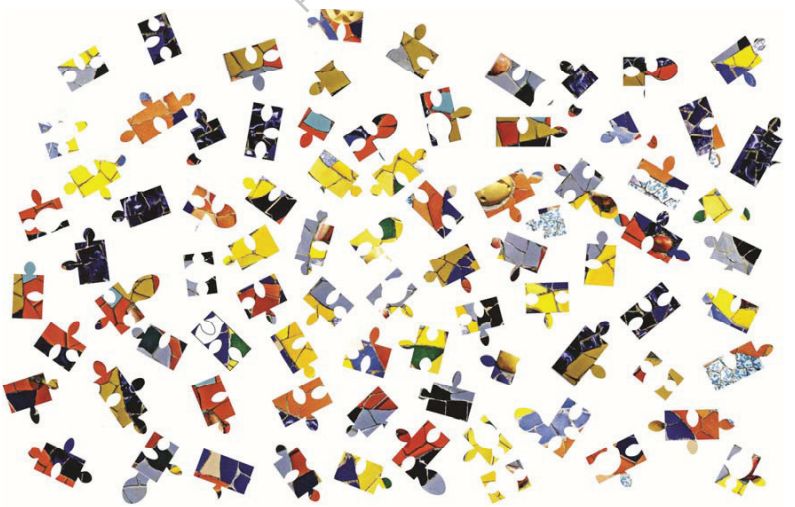
determinada ordem, através da qual procuraremos compor a imagem que pretendemos formar; outras ordens seriam possíveis, com resultados variados, desde leituras alternativas a imagens incoerentes.

Assim, será demandado do leitor um esforço voluntário em acompanhar a formação de nosso mosaico. A tarefa se apresenta árdua, não apenas pela dimensão da pesquisa, mas igualmente porque alguns desafios à *doxa* serão propostos, o que costuma vir acompanhado de desconfortos cognitivos.

Mas temos convicção de que nosso esforço resultará numa interpretação válida (embora parcial, já que não temos a pretensão de elaborar uma teoria de longo alcance) e potencialmente útil da realidade, e que as ferramentas conceituais e interpretativas aqui propostas poderão servir para fazer avançar a compreensão coletiva a respeito do Patrimônio Histórico, sua importância e as possibilidades de uma gestão voltada à sua valorização, entendimento e integração simbolicamente sustentável ao mundo contemporâneo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fabiano Fazion
Curitiba / Ferrara / Tunas, 2015-2018.



1. Introdução.

Introduction.
Introduzione.

It is only shallow people
who do not judge by appearances.
The true mystery of the world is the visible,
not the invisible.
Oscar Wilde

FOR AUTHOR USE ONLY

A existência humana tem como um importante aspecto a configuração espacial na qual se encontra inserida. Embora a maior parte das influências que o espaço habitado exerce sobre as pessoas permaneça, na melhor das hipóteses, num estado abaixo da plena consciência, estas influências afetam desde a formação psíquica e cognitiva até a saúde física imediata dos seres humanos (PARSONS et all., 1994; ULRICH, 2006; PAPANECK, 1995).

Apesar de seu papel significativo, a configuração espacial não recebe, em geral, uma atenção proporcional na quase totalidade dos estudos humanísticos, cujos escritos parecem se referir a seres que vivem num vazio espacial, ou, dito de outra forma, num espaço genérico ou indistinto, como se o tipo de espaço em que ocorrem as ações humanas fosse indiferente para o resultado final das mesmas.

Até mesmo, e isso é ainda mais significativo, os estudos propriamente arquitetônicos ou urbanísticos negligenciam alguns aspectos das configurações espaciais ao tratar de seus temas particulares. É notável que importantes estudos sobre os espaços urbanos (p.e. JACOBS, 2000; LYNCH, 2006) não façam referência às tipologias arquitetônicas específicas, formadoras por princípio da configuração espacial construída, ao tratar de questões conceituais a respeito destes espaços; pesquisas de notável alcance (p.e. ZARANKIN, 2002) permanecem restritas a análises que consideram apenas as plantas-baixas como 'forma arquitetônica', eximindo-se de apresentar a questão a respeito das possíveis consequências da escolha de determinadas formas arquitetônicas (entendidas aqui como tipologias *in totum*).

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta tese tem como foco as formas arquitetônicas, buscando compreender como estas, ao exercer influências sobre a vida humana, afetam não apenas a qualidade de vida e as relações humanas de maneira imediata, mas também as relações da humanidade com seus ambientes construídos de maneira multigeracional, na medida em que se constituem em Patrimônio.

Este direcionamento de pesquisa deriva de uma necessidade fundante, que é a de encontrar novas ferramentas conceituais para a gestão do Patrimônio Arquitetônico urbano, campo que permanece envolto em controvérsias inclusive devido a posturas específicas assumidas principalmente ao longo do século XX (CHOAY, 2006).

Para além de qualquer consideração física, o Patrimônio representa uma perspectiva de continuidade e permanência que pode ser considerada como um fator de Sustentabilidade, ligada a uma interpretação do mundo fundada na compreensão de que o mesmo é composto por um conjunto de significados que se sobrepõe, de maneira harmônica ou não, ao conjunto de componentes materiais, e que estes últimos só são percebidos, e, portanto, *vividos*, através daqueles.

Este conjunto de significados será por nós tratado segundo a perspectiva proposta por Bourdieu (2007b), que os chama de Simbólicos, e que os analisa em seus aspectos de bens que podem ser objeto de trocas e negociações. Importa notar que Bourdieu utiliza o nome de Simbólicos para estes bens porque estes são portadores de significados, mas sua interpretação se diferencia das perspectivas psicológicas, uma vez que estes bens são portadores de significados num âmbito sociológico, não tendo portanto relevância as questões individuais, produtos das relações histórico-sociais. Embora adotemos uma perspectiva Bourdieusiana, buscaremos aqui uma ampliação em sua compreensão (seguindo indicações do próprio Bourdieu), ao considerar os bens simbólicos em seus aspectos de formadores cognitivos, além de tomá-los em conjunto enquanto *ambientes simbólicos*.

FOR AUTHOR USE ONLY

Buscaremos, a partir do desenvolvimento do conceito de Sustentabilidade Simbólica, compreender como os ambientes simbólicos nos quais vivemos têm sido considerados, projetados e vivenciados ao longo do tempo, e como as mudanças conceituais ocorridas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, que propunham uma inédita ruptura com o passado e com a Natureza, influenciaram na qualidade geral dos espaços urbanos, com possíveis implicações para sua sustentabilidade.

Esta busca se dará em dois níveis: primeiro, através do estudo de obras teóricas sobre Arquitetura e Urbanismo, aliado à análise de outras produções culturais que têm como tema ou objeto o espaço urbano e seus significados, considerando como nestas obras o espaço urbano é compreendido, sentido e vivido; segundo, através do estudo de diferentes espaços urbanos, constituídos por diferentes combinações de obras arquitetônicas de antes e depois da ruptura Modernista, nos quais se buscará os sinais que possam corroborar nossa tese.

1.1 O Objeto de estudo

O objeto de estudos desta tese é o Patrimônio Arquitetônico Urbano, sua compreensão e gestão, tendo como foco as tensões existentes entre este e a contemporaneidade. Como o Patrimônio é objeto de controvérsias a respeito de sua própria definição enquanto tal (CHOAY, 2006)[1], cabe aqui eleborar algumas considerações a respeito, de modo a tornar mais claro e específico nosso objeto.

A noção de Patrimônio que temos hoje é bastante recente. O desenvolvimento da sociedade industrial, o surgimento do turismo de massa (especialmente depois da Segunda Guerra), o intenso crescimento urbano, fizeram com que as pressões e o interesse pelo Patrimônio se intensificassem, tanto no sentido de sua manutenção quanto no inverso.

Até o século XIX, a noção de Patrimônio estava relaciona à antiguidade e à monumentalidade das obras, mas esta noção gradualmente se transformou, de modo que hoje potencialmente tudo pode ser considerado patrimônio, o que, sem dúvidas, aporta sérios problemas interpretativos.

Outra mudança, mais geral, trouxe sérias consequências ao Patrimônio. Esta mudança foi o surgimento de um conjunto de idéias que propunha uma ruptura com os padrões estéticos e interpretativos, tendo como referência uma concepção de modernidade/contemporaneidade ligada ao mecanicismo e à produção industrial (JEANNERET-GRIS, 1977; SARNITZ, 2003), que no campo da Arquitetura viria a ser conhecido como Modernismo, ou *International Style,* entre outras denominações.

À medida que a Arquitetura Moderna passou a ser o estilo mundialmente dominante, alguns fenômenos passaram a afetar o Patrimônio: a pressão exercida pelo crescimento urbano e a especulação imobiliária tenderam a colocar o Patrimônio em situação de tensão e confronto, quando não de ameaça aberta; esta pressão ocorre dentro de um contexto conceitual no qual o Padrão Interpretativo Dominante (TOURAINE, 2009), estabelecido a partir

FOR AUTHOR USE ONLY

1 As informações principais deste sub-capítulo são referenciadas na obra 'A alegoria do Patrimônio', de Françoise Choay (2006). Para evitar repetições, a partir daqui as referências são desta obra, a não ser quando expressamente indicado.

das premissas Modernistas, se baseia na idéia de que o antigo deve dar lugar ao novo (que representa o 'seu tempo').

Outra pressão vem do fato de que as atuais definições de Patrimônio, bem como as ferramentas conceituais e práticas utilizadas para sua gestão, tendo sido criadas num período no qual os Modernistas eram dominantes (no inicio intelectualmente, depois também nas questões práticas), incorporam (em geral de maneira sub-reptícia) e são moldadas segundo as premissas Modernistas, de modo que é pouco provável (ou depende de processos difíceis) realizar a gestão do Patrimônio segundo outros padrões interpretativos.

Desta forma, para estudar o Patrimônio em busca de novas ferramentas conceituais e instrumentos práticos para sua gestão, torna-se necessário enfrentar uma série de questões, a começar pela compreensão da ruptura realizada pelos Modernistas, seus fundamentos teóricos e as condições histórico-sociais que a tornaram possível. É necessário também realizar análises comparativas entre as interpretações e as práticas de antes e depois da ruptura, de modo a compreender as implicações de ambas as posturas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Como as análises comparativas necessitam de parâmetros, e para não permanecermos restritos ao Padrão Interpretativo ditado pelo Modernismo, é necessário estabelecer parâmetros em outras bases, virtualmente inexistentes. Para superar esta dificuldade impõe-se a construção de ferramentas conceituais novas, que permitam realizar avaliações independentes e que possam se revelar frutíferas.

Tais ferramentas conceituais deveriam ainda atender a dois outros critérios: primeiro, estarem em sintonia com as preocupações contemporâneas relativas à Ecologia, uma vez que o cenário global de mudanças climáticas e contaminação ambiental impõe-se como um fator inescapável para uma ciência responsável; segundo, as considerações ecológicas deveriam contemplar mais do que a materialidade das relações envolvidas, uma vez que o objeto de pesquisa conta em sua essência com um importante aspecto imaterial.

Neste ponto cabe ressaltar a quase absoluta ausência de considerações imateriais nos trabalhos que relacionam Arquitetura, Urbanismo e Ecologia, que, aliás, têm se tornado cada vez mais freqüentes (p.ex. MOSTAFAVI e DOHERTY, 2014; LIMA, 2010). Mesmo um trabalho como o de JAMES (2014),

que discorre longamente sobre aspectos culturais da sustentabilidade, não faz referência alguma à forma arquitetônica como fator de sustentabilidade.

Com foco nas preocupações ecológicas, e desenvolvendo algumas propostas de Bourdieu, esta tese se propõe a desenvolver o conceito de Sustentabilidade Simbólica, cuja utilização possibilite a nova abordagem conceitual, o máximo possível livre dos condicionamentos descritos acima.

A partir deste desenvolvimento conceitual, a tese se propõe a realizar uma série de estudos específicos que possam verificar em que medida o conceito é apropriado e operacional, lançando um olhar renovado sobre algumas realizações teóricas e sobre alguns espaços urbanos, verificando aí a abrangência que o conceito pode alcançar.

Como esta tese pretende alcançar objetivos o mais possível universais, os estudos de espaços urbanos serão realizados em várias cidades nas quais haja um Patrimônio Histórico em contato com edificações contemporâneas, observando as tensões e as sinergias, buscando similaridades ou diferenças significativas entre as diversas situações encontradas no Brasil, em alguns países da Europa e nos Estados Unidos da América. Esta diversidade possibilitará captar diferenças e verificar em que medida o conceito proposto poderá ser aplicado em diferentes realidades histórico-sociais.

FOR AUTHORISED ONLY

As cidades nas quais será realizada a pesquisa são:
Brasil – Curitiba, Antonina, Morretes, Rio de Janeiro e Brasília; Itália – Ferrara, Bologna, Veneza, Milão, Roma, Verona, Florença; Espanha – Barcelona; Holanda – Amsterdam; Áustria – Viena; Inglaterra – Londres, Letchworth; Estados Unidos – Nova York.

A baliza temporal desta pesquisa está situada na ruptura realizada pela Arquitetura Modernista. Isto significa que não há uma marcação temporal precisa, uma vez que o estudo é sobre um processo. Todos os espaços urbanos que precedem esta ruptura, bem como aqueles constituídos de maneira a ignorar ou renegar esta ruptura serão colocados sob análise em conjunto, como um grupo constituído não por um critério necessariamente cronológico, mas que podem ser entendidos como pertencentes aos processos de 'antes'; todos os espaços constituídos segundo o cânone da ruptura serão agrupados, entendidos como pertencentes aos processos de 'depois' da ruptura.

Com esta perspectiva espacial e temporal, a tese se propõe a alcançar resultados o mais possível universais, aplicáveis a todos os casos em que o Patrimônio seja uma questão de pesquisa ou de gestão.

1.2 Objetivos

Realizar estudos sobre obras teóricas, analisadas sob a luz da descoberta a respeito da ruptura modernista e da perspectiva de análise adotada, propondo uma re-interpretação histórica.

Sugerir um instrumento conceitual de interpretação dos aspectos não materiais do ambiente, que possibilite integrar Forma Arquitetônica e Ecologia, para ser utilizado na Gestão do Patrimônio Histórico Urbano.

Realizar estudos de aplicação dos instrumentos conceituais sugeridos, considerando as re-interpretações históricas realizadas, através da análise de espaços urbanos, de modo a testar sua utilidade operacional e sua coerência com os objetos de estudos considerados empiricamente.

FOR AUTHOR USE ONLY

1.3 Hipóteses:

- Existe um fator de equilíbrio entre os elementos que compõem um sistema simbólico e entre diferentes sistemas simbólicos que compõem um ambiente simbólico. A potencial manutenção duradoura deste equilíbrio pode ser entendida como **Sustentabilidade Simbólica**, elemento do bem-estar humano.
- A **Sustentabilidade Simbólica** está relacionada e corresponde à sustentabilidade material dos ambientes. À crise ambiental material corresponde uma crise simbólica.
- A **Forma Arquitetônica**, elemento da composição do ambiente simbólico, pode ser entendida como um fator central na alteração da Sustentabilidade Simbólica, podendo ser manipulada para diversos fins simbólicos.
- A **ruptura formal** modernista, por suas características formais e ao introduzir um sistema simbólico que pretende ser a negação dos demais

sistemas simbólicos, pode ser entendida como um elemento de degeneração da Sustentabilidade Simbólica dos ambientes.

1.3 O Método de trabalho.

O método de trabalho, que será detalhado no capítulo 2, pode ser apresentado, de maneira resumida, a partir da descrição de três perspectivas complementares que lhe dão sustentação.

A primeira é a perspectiva de Bourdieu, que trata das questões relativas aos aspectos simbólicos do mundo social, tendo em conta não apenas seus componentes psicológicos, mas igualmente seu aspecto concreto, objetivado na forma de bens simbólicos, que podem ser objeto de trocas e negociações e utilizados como elementos de ação na vida social – uma Economia dos Bens Simbólicos (BOURDIEU, 2007a). A perspectiva de Bourdieu se completa com uma visão anti-positivista da ciência. Todos estes elementos são compreendidos segundo a teoria dos Campos (BOURDIEU, 1996), do Habitus (BOURDIEU, 2007b) e das Trajetórias (BOURDIEU, 1996)[2]; a segunda é a perspectiva de Ginzburg, que propõe um 'Paradigma Indiciário' (GINZBURG, 1989) segundo o qual é possível perceber 'sinais' e 'pistas' que carregam em si informações sobre a realidade da qual fazem parte, mas que devem ser retiradas cognitivamente do conjunto total dos elementos que compõem esta realidade, dependendo da participação ativa do observador e de suas habilidades cognitivas[3] para que possam se constituir em informação útil e pertinente. A partir destes indícios é possível atingir camadas de significação

FOR AUTHOR USE ONLY

[2] A obra de Bourdieu não foi, no geral, escrita com fins propriamente didáticos; muitos de seus conceitos foram sendo desenvolvidos e aperfeiçoados ao longo dos anos, e ele não se dedicou a sintetizar os diversos estágios de desenvolvimento em uma forma acabada. Assim, muitas vezes é necessário percorrer vários de seus textos na tentativa de compreender seus conceitos – inclusive porque nem sempre as 'explicações' ou 'sínteses' apresentadas por outros autores sobre estes conceitos podem ser consideradas como expressão fidedigna do pensamento de Bourdieu. Desta forma, damos aqui algumas indicações de referência que balizam nossa apropriação das idéias do francês, mas existem muitos outros pontos de suas obras que contêm elaborações complementares. Sobre Campo, veja-se, por exemplo, BOURDIEU, 1996, pp. 160, 192, 258; 2004, pp. 20, 23. Sobre Habitus, BOURDIEU, 2001, pp. 176-178; 2007b, p. 410; 2001, pp. 207, 258; 2007a, pp. 88-89. Sobre Trajetória, BOURDIEU, 1997, pp. 28, 71-72.

[3] 'Habilidades cognitivas' aqui entendidas como produtos histórico-sociais da formação cognitiva do observador, segundo sua trajetória específica e incorporadas como Habitus.

da realidade que podem não estar acessíveis através de abordagens meramente fenomênicas ou de uma visão mecanicista e cartesiana do mundo.

Como estes dois conjuntos de proposições não se apresentam segundo um padrão operativo definido, mas antes como um modelo interpretativo filosófico, é necessário transformar um universo conceitual em uma prática metodológica. Para isso, recorreremos à Arqueologia, que se baseia na materialidade de seus objetos de estudo – os artefatos – para, a partir de seus elementos formais captar os significados que estes carregam, através de processos hermenêuticos que, no caso da Arqueologia Histórica, são complementados pela confrontação com informações obtidas a partir de outras fontes (escritas, imagéticas, etc.).

Assim, o método consiste em uma análise arqueológica do Tempo Presente, cujas bases conceituais e princípios interpretativos se baseiam principalmente nas teorias social de Bourdieu e histórica de Ginzburg; na análise do Campo Patrimonial de CHOAY (2006) e na revisão crítica da teoria modernista operada no corpo da pesquisa.

FOR AUTHOR USE ONLY

1.4 – A estrutura da Tese.

Em seguida, no **Capítulo 2** apresentaremos, de maneira detalhada, os princípios conceituais e operativos da Metodologia aplicada na pesquisa.

No **Capítulo 3**, apresentaremos a situação empírica que deu ensejo à formulação do problema de pesquisa; uma definição de conceitos, explicando a diferença entre as noções de Modernidade, Arte Moderna e Arquitetura Moderna; a transformação, pela aplicação de uma perspectiva específica, do problema de pesquisa em objeto arqueológico, configurando a 'descoberta arqueológica'; a relação entre a ruptura modernista e o Patrimônio Histórico; a percepção de que a questão Patrimonial deve ser relacionada à vasta gama de estudos voltados a uma atualização conceitual da Arquitetura e do Urbanismo, segundo a qual estas disciplinas não podem deixar de considerar os aspectos ecológicos de suas atuações. Considerando a proposição de GUATTARI (1990) de que deve haver uma Ecologia Mental (ou do Imaginário) que complemente as abordagens puramente materiais do Ambiente, e considerando que a maior parte dos estudos atuais se concentra nos aspectos

materiais da Ecologia, procuraremos abordar em profundidade as implicações ecológicas das escolhas formais, tendo como preocupação as consequências psíquicas e emocionais desta escolhas na composição dos ambientes urbanos.

A partir destas questões, configura-se um itinerário de pesquisa que inclui aspectos complementares entre si; a relação entre os aspectos deve gerar uma sinergia, que deve resultar em uma compreensão mais ampla do que se considerados separadamente. O fator que deve gerar esta sinergia é o fator ambiental: segundo a perspectiva da pesquisa, se a Era Industrial se caracterizou por abordagens mecanicistas e instrumentalizadoras da Natureza, a crise ambiental coloca estas abordagens não apenas sob suspeita, mas como francamente deletérias. Portanto, considerada a Natureza como fator de valoração basilar para todas as abordagens, os aspectos ambientais passam a ser considerados não apenas em sua materialidade, mas, igualmente, em seus aspectos ontológicos.

Para realizar as operações interpretativas inerentes ao trabalho arqueológico, será necessário primeiro nos aprofundarmos em algumas questões específicas; assim, no **Capítulo 4**, examinaremos os fundamentos teóricos da Arquitetura Moderna: os textos fundamentais dos modernistas, e uma linha historiográfica e de crítica que foi construída ao longo do século XX. Examinaremos uma produção textual que vai de 1908 a 1991, com trabalhos considerados pelos próprios modernistas como representativos de seu pensamento, que compõem o grupo canônico que fez parte da formação escolar de gerações sucessivas de arquitetos, a partir da dominância modernista. Procuraremos identificar os elementos teóricos e conceituais basilares do modernismo, sua coerência (interna e externa) e a maneira como estes textos foram (e ainda são) tratados pelo Campo, bem como algumas das consequências de suas proposições para o estado atual da Arquitetura, do Urbanismo e do Patrimônio.

No **Capítulo 5**, faremos uma análise dos elementos formais do modernismo e suas derivações, para podermos realizar identificações e classificações que atendam aos fins da pesquisa, não permanecendo restritos às normas impostas por uma corrente de pensamento que se tornou dominante e condiciona todos os aspectos do Campo. Com os elementos teóricos dos capítulos 4 e 5, poderemos interpretar a ruptura modernista sem

FOR AUTHOR USE ONLY

necessariamente nos reportarmos aos próprios textos modernistas e, inclusive, quando for o caso, apresentando leituras contrárias a estes.

Como a imersão empírica da qual tratamos no capítulo 3 contém a percepção de que é necessário relacionarmos as análises dos ambientes simbólicos com a Ecologia, e como nossa abordagem parte da perspectiva de considerar a Natureza como fator de valoração basilar para todas as abordagens, no **Capítulo 6** desenvolveremos esta idéia, utilizando as indicações de Bourdieu sobre as relações do Simbólico com a Natureza. Assim, apresentaremos nossa sugestão do desenvolvimento do conceito de Sustentabilidade Simbólica, com os fundamentos teóricos e as pesquisas correlatas que relacionam a saúde e o bem-estar humano com as condições ambientais (formais), indicando assim um possível caminho de desenvolvimento conceitual.

Será necessário explicitarmos nossa posição, definindo claramente a perspectiva adotada para a abordagem interpretativa. Assim, no **Capítulo 7**, traremos os elementos teóricos e conceituais, os paradigmas e pressupostos, as contribuições de outras áreas, compondo uma visão holística que nos permitirá avançarmos numa interpretação o mais possível independente dos condicionamentos dos Campos da Arquitetura e do Patrimônio.

FOR AUTHOR USE ONLY

No **Capítulo 8** realizaremos a exposição da segunda imersão empírica. Através da análise de vários ambientes urbanos, procuraremos compreender como as relações entre o Patrimônio e a arquitetura da ruptura modernista determinam, em maior ou menor grau, as condições que definem a Sustentabilidade Simbólica dos ambientes urbanos analisados.

No **Capítulo 9** apresentaremos nossas conclusões; realizaremos a 'montagem do mosaico', colocando em seus lugares (cognitivos) todas as peças mostradas e fazendo com que o sentido do todo fique reconhecível. Deverá ficar claro o papel de cada uma das partes nesta compreensão, formando-se uma visão unitária da pesquisa (considerando que algumas das partes, apresentadas separadamente, não necessariamente encaminham, de maneira direta, às possíveis conclusões que se poderá tirar da visão total que apresentaremos). Desta forma, os elementos díspares poderão ser percebidos não apenas em sua mútua relação, mas também em sua relação com a Gestão do Patrimônio Histórico das cidades, que se constitui em nosso objetivo último.

2. O Método de trabalho.

The method of work.
Il metodo di lavoro.

Todo método é contestável
e nenhum é completamente válido.
Jakob Burckhardt

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste capítulo vamos explicar o método utilizado. Como não existe uma metodologia pronta que atenda às expectativas da pesquisa, deveremos adaptar propostas metodológicas existentes.

Inicialmente, vamos apresentar o embasamento conceitual adotado, baseado principalmente nas obras teóricas de Pierre Bourdieu e Carlo Ginzburg. Do primeiro, reteremos especialmente a perspectiva não positivista, que significa a não sujeição à noção de 'prova', definindo que a busca será por uma interpretação coerente, a ser demonstrada; esta busca deverá partir de uma ruptura com as noções prévias e com o senso comum. Assim se constitui a objetivação participante, na qual o pesquisador deve ter consciência de suas limitações culturais e histórico-sociais, objetivá-las e realizar a imersão empírica com o devido distanciamento crítico, considerando todos os dados acessíveis à sua consciência, e não apenas aqueles coletados em condições socialmente definidas como científicas. Para evitar o subjetivismo, é necessário relacionar 'o sentido intrínseco da obra com o maior número possível de documentos de civilização', considerando que '**toda verdade está na verdade do todo'.**

De Ginzburg, adotamos a proposição de um método que seja capaz de captar sinais e indícios (contidos nas formas, nos objetos, nos corpos), de percebê-los e interpretá-los pelo que eles têm de significante, uma interpretação que se vale de 'um paradigma indiciário, baseado [...] na semiótica'. Uma visão holística, portanto, consciente do potencial transcendente de sua observação, pois 'se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la'.

Este embasamento conceitual ao mesmo tempo em que necessita de um desenvolvimento prático, aplicável, converge com a perspectiva arqueológica, eminentemente interpretativa e baseada nas manifestações materiais. Assim, buscamos as técnicas interpretativas propostas pela Arqueologia especialmente a 'Arqueologia do Tempo Presente'. Esta perspectiva implica em compreender que os objetos devem ser 'construídos' com uma determinada visão, para que se convertam em objetos 'arqueológicos'. Da Arqueologia, portanto, adotamos a perspectiva Hermenêutica (teoria da interpretação, que se ocupa da decifração de sistemas de sinais), que se realiza através do chamado '**círculo hermenêutico**' (que preferimos chamar de espiral hermenêutica, porque o retorno reflexivo se dá, a cada volta, com uma ampliação e uma elevação cognitiva do círculo original); dos '**entendimentos prévios**' (a perspectiva a partir da qual se observa as evidências); e da '**natureza histórica do conhecimento**' (o ponto de onde partimos influencia nossas conclusões e a trajetória futura da pesquisa). Permanece também a noção de que podem existir interpretações simultâneas, divergentes e legítimas.

Assim, a pesquisa pode ser resumida nas seguintes etapas:

- Descoberta arqueológica;
- Transformação do problema em questão arqueológica;
- Busca e seleção dos documentos auxiliares;
- Explicitação da perspectiva adotada;
- Primeira interpretação;
- Proposição dos conceitos faltantes;
- Segunda interpretação;
- Conclusão.

FOR USE ONLY

In this chapter we will explain the method used. As there is no ready methodology that meets the expectations of the research, we must adapt existing methodological proposals.

Initially, we will present the conceptual principles adopted, based mainly on the theoretical works of Pierre Bourdieu and Carlo Ginzburg. From the first, we will especially retain the non-positivist perspective, which means non-subjection to the notion of 'proof', defining that the search will be for a coherent interpretation, to be demonstrated; this search should start from a break with previous notions and with common sense. In this way participant objectification is constituted, in which the researcher must be aware of his cultural and historical-social limitations, objectify them and carry out the empirical immersion with due critical detachment, considering all the data accessible to his conscience, not just those collected under socially defined scientific conditions. To avoid subjectivism, it is necessary to relate 'the intrinsic meaning of the work with as many documents of civilization as possible', considering that 'all truth is in the truth of the whole'.

From Ginzburg, we adopt the proposition of a method that is capable of grasping signs and clues (contained in forms, in objects, in bodies), of perceiving them and interpreting them for what they have as signifiers, an interpretation that 'an evidential paradigm, based [...] on semiotics'. A holistic view, therefore, aware of the transcendent potential of its observation, because 'if reality is opaque, there are privileged zones - signs, clues - that allow its deciphering.'

This conceptual basis, while necessitating a practical, applicable development, converges with the archaeological perspective, eminently interpretative and based on material manifestations. Thus, we seek the interpretive techniques proposed by Archeology especially the 'Archeology of Present Time'. This perspective implies that objects must be 'constructed' with a particular vision, so that they become 'archaeological' objects. From Archeology, therefore, we adopt the Hermeneutic perspective (interpretation theory, which deals with the decipherment of signal systems), which is carried out through the so-called 'hermeneutical circle' (which we prefer to call the 'hermeneutical spiral because the reflexive return occurs, at each turn, with an enlargement and cognitive elevation of the original circle); the 'prior understandings' (the perspective from which the evidence is observed); and the 'historical nature of knowledge' (the point from which we begin influences our conclusions and the future trajectory of the research). There is also the notion that there may be simultaneous, divergent, and legitimate interpretations.

Thus, the research can be summarized in the following steps:

- Archaeological discovery;
- Transformation of the problem into archaeological question;
- Search and selection of auxiliary documents;
- To make explicit the perspective adopted;
- First interpretation;
- Proposition of the missing concepts;
- Second interpretation;
- Conclusion.

FOR PEER REVIEW ONLY

In questo capitolo spiegheremo il metodo utilizzato. Poiché non esiste una metodologia pronta che soddisfi le aspettative della ricerca, dobbiamo adattare proposte metodologiche esistenti.

Inizialmente presenteremo i principi concettuali adottati, basati principalmente sulle opere teoriche di Pierre Bourdieu e Carlo Ginzburg. Dal primo, manterremo soprattutto la prospettiva non positivista, il che significa non assoggettamento alla nozione di "prova", definendo che la ricerca sarà per un'interpretazione coerente, da dimostrare; questa ricerca dovrebbe iniziare da una rottura con le nozioni precedenti e con il 'buonsenso'. In questo modo viene costituita l'oggettivazione partecipativa, nella quale il ricercatore deve essere consapevole dei suoi limiti culturali e storico-sociali, oggettivizzarli e svolgere l'immersione empirica con il dovuto distacco critico, considerando tutti i dati accessibili alla sua coscienza, non solo quelli raccolti in condizioni socialmente definite come scientifiche. Per evitare il soggettivismo, è necessario mettere in relazione "il significato intrinseco dell'opera con quanti più documenti di civiltà possibile", considerando che "tutta la verità è nella verità del tutto".

Da Ginzburg adottiamo la proposizione di un metodo che è in grado di cogliere segni e indizi (contenuti nelle forme, negli oggetti, nei corpi), di percepirli e interpretarli per ciò che hanno come significanti, un'interpretazione che é 'un paradigma indiziario, basato [...] sulla semiotica'. Una visione olistica, quindi, consapevole del potenziale trascendente della sua osservazione, perché 'se la realtà è opaca, ci sono zone privilegiate - segni, indizi - che consentono la sua decifrazione'.

Questa base concettuale, pur richiedendo uno sviluppo pratico e applicabile, converge con la prospettiva archeologica, eminentemente interpretativa e basata su manifestazioni materiali. Pertanto, cerchiamo le tecniche interpretative proposte dall'Archeologia, in particolare l'"Archeologia del tempo presente". Questa prospettiva implica che gli oggetti devono essere "costruiti" con una visione particolare, in modo che diventino oggetti "archeologici". Dall'archeologia, quindi, adottiamo la prospettiva ermeneutica (la teoria dell'interpretazione, che si occupa della decifrazione dei sistemi di segnale), che viene effettuata attraverso il cosiddetto "cerchio ermeneutico" (che preferiamo chiamare la "spirale ermeneutica" perché il ritorno riflessivo avviene, ad ogni turno, con un ingrandimento e una elevazione cognitiva del cerchio originale); la "comprensione precedente" (la prospettiva dalla quale si osserva l'evidenza); e la "natura storica della conoscenza" (il punto dal quale iniziamo influenza le nostre conclusioni e la futura traiettoria della ricerca). C'è anche la nozione che ci possono essere dei interpretazioni simultanee, divergenti e legittime.

Così, la ricerca può essere riassunta nei seguenti passaggi:

- Scoperta archeologica;
- Trasformazione del problema in questione archeologica;
- Ricerca e selezione di documenti ausiliari;
- Rendere esplicita la prospettiva adottata;
- Prima interpretazione;
- Proposizione dei concetti mancanti;
- Seconda interpretazione;
- Conclusione.

Material protegido por direitos autorais

Não existe uma metodologia completa e específica, já construída, que permita dar conta dos objetivos desta tese, porque estes objetivos, matizados pelos princípios cognitivos estabelecidos na opção intelectual realizada para dar início à própria pesquisa, não correspondem à perspectiva convencional e dominante no campo das ciências[1], ao menos se estas forem consideradas individualmente em suas respectivas especializações. No entanto, será possível aplicar algumas práticas já estabelecidas, com as quais compartilhamos perspectivas e anseios científicos. Propomos uma nova perspectiva - uma interpretação - sobre alguns fenômenos urbanos, com uma mistura de aportes de diversas áreas, além de nos concentrarmos sobre problemas essencialmente imateriais; será necessário, portanto, construir uma metodologia que atenda às nossas especificidades.

Na busca de nosso objetivo principal, será necessário inicialmente nos concentrarmos sobre questões teóricas. Através de uma sucessão de argumentos teóricos encadeados segundo os princípios da lógica, confrontados com exemplos colhidos nas pesquisas de campo, desenvolveremos e apresentaremos um novo conceito.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, começa a se delinear uma postura metodológica necessária para abordar a questão, que tende a não se concentrar sobre uma perspectiva material, abordando o impalpável e buscando a confirmação de sua validade no próprio objeto de pesquisa. Deve ficar claro o afastamento das perspectivas positivistas e a necessidade da construção de métodos específicos que não serão encontrados prontos.

Buscando no trabalho de Bourdieu indicações sobre os procedimentos a seguir, encontramos afirmações importantes para a tese em construção, a começar por princípios bastante gerais:

> […] aquilo que nos é oferecido sob o nome de metodologia científica é apenas uma representação ideológica da maneira legítima de fazer a ciência que não corresponde a nada de real na prática científica. (BOURDIEU, 2004, p. 55)

E ainda

> […] la 'metodología', concebida con demasiada frecuencia como una especialidad en sí misma que consiste en una coleción de recetas y

[1] Esta perspectiva convencional e dominante está marcada pelas influências cartesianas, positivistas e darwinistas (BOURDIEU, 2007b; 2004; 1990).

> preceptos técnicos que uno debe respetar no para conocer el objeto sino para ser visto como alguien que sabe cómo conocer el objeto. (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 250)

Portanto, o pesquisador não precisa, necessariamente, se restringir aos métodos conhecidos e largamente utilizados, considerando que tais métodos constituem, em si mesmos, princípios de ação mas igualmente princípios de limitação, tanto prática quanto conceitual.

Sobre os objetos de pesquisa:

> La ruptura con las nociones previas es la condición para construir el objecto científico. (BOURDIEU, 2002, p. 98)

E ainda

> construir um objeto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum [...]. O pré-construído está em toda parte. (BOURDIEU, 1989, p. 34)

Desta forma, o princípio de pesquisa numa ruptura em relação à compreensão comum pode ser entendido não só como possível, mas, de fato, como algo desejável.

FOR AUTHOR USE ONLY

Pensar em métodos não positivistas não se constitui em devaneio ou pretensão, mas algo que deve ser buscado e construído. Buscamos, então, construir o objeto, esclarecer nossa busca, primeiro para o próprio pesquisador e consequentemente para os leitores. Como nosso tema é ***entender o papel das formas arquitetônicas na determinação da sustentabilidade simbólica dos ambientes, será necessária a definição do conceito de Sustentabilidade Simbólica, para então aplicá-lo à análise e crítica arquitetônica.***

Assim, configura-se um caminho: é preciso primeiro definir o conceito de Sustentabilidade Simbólica. Porém, não se trata de realizar uma operação meramente teórica, uma vez que tal não se constituiria propriamente em uma tese de Gestão Urbana, mas antes num trabalho filosófico; a intenção é construir os conceitos a partir da experiência vivenciada da cidade, de maneira semelhante a trabalhos como os de Jan Gehl (2009; 2013), Alan Jacobs (1985) e William White (2010) - algo que Bourdieu (2007c, p. 110) chama de 'objetivação participante' - para, então, buscar sua aplicabilidade.

Neste ponto é necessário trazer a contribuição fundamental de Carlo Ginzburg. Embora ele não se aprofunde na elaboração de procedimentos

específicos, em sua obra (GINZBURG, 1989, pp. 143-180) o historiador propõe a utilização de um método que seja capaz de captar sinais e indícios (contidos nas formas, nos objetos, nos corpos), de percebê-los e interpretá-los pelo que eles têm de significante, uma interpretação que se vale de 'um paradigma indiciário, baseado [...] na semiótica' (GINZBURG, 1989, p. 151). O autor estabelece a relação deste tipo de procedimento com a semiótica, mas não com interpretações como a de Pierce, e sim com as raízes mais antigas, relacionadas com a prática da medicina de base hipocrática.

E o que entendemos, a partir de Ginzburg, como esta semiótica de base hipocrática? Trata-se de uma 'leitura' (não em sentido lingüístico, que se restringe a uma concepção racionalista da realidade centrada no sujeito cognoscente) dos sinais observáveis (e não apenas visualmente), entendidos em conjunto não apenas com os outros possíveis sinais observáveis diretamente no fenômeno, mas em conjunto com todos os possíveis sinais, presentes ou pretéritos, que compõem o sistema cognitivo e cognoscitivo do observador. Uma visão holística, portanto, consciente do potencial transcendente de sua observação, uma vez que esta pode conduzir a uma compreensão da realidade que supera a mera somatória dos elementos observados, e que pode mesmo superar a amplitude inicial da consciência ativa na observação, que pode ser levada por esta última a uma ampliação de seus limites anteriores.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ginzburg afirma que com a aplicação do paradigma indiciário é possível:

> o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador. (GINZBURG, 1989, pp. 152-153).

Contra possíveis restrições ao método, afirma Ginzburg:

> a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (GINZBURG, 1989, p. 177)

Evidentemente, trata-se de operação difícil e delicada, uma vez que não combina com aquilo que as interpretações positivistas tendem a aceitar como padrão científico. Mas,

> será que se deve repudiar, em nome de uma definição positivista do fato e da prova científica, qualquer tentativa de interpretação que não se atenha ao valor facial dos fenômenos? (BOURDIEU, 2007b, p. 338)

Afinal, existe o risco de deixar de lado uma compreensão do mundo por conta da falta de instrumentos já definidos para captá-la e explicá-la cientificamente:

> o investigador não concede o estatuto de dados, *data*, senão a uma pequeníssima fração do dado, não, como seria preciso, àquela que é chamada à existência científica pela sua problemática (o que é inteiramente normal), mas àquela que é validada e garantida pela tradição pedagógica em que ele se situa, e só a ela. (BOURDIEU, 1989, p. 25)

Assumindo estas proposições como princípios para um desenvolvimento metodológico, a idéia é construir os conceitos a partir de um desenvolvimento teórico matizado pela experiência com ambientes arquitetônicos, buscando neles os sinais, indícios, que possam apontar para relações simbolicamente sustentáveis, em maior ou menor grau. Evidentemente, tal proposta esbarra na dificuldade de não tornar a observação mera expressão da subjetividade do pesquisador. Mas, coerentemente com a perspectiva bourdieusiana adotada,

FOR PEER REVIEW USE ONLY

> devemos, sobretudo, aprender pouco a pouco a transgredir a regra não escrita que deseja que apenas possam intervir na construção científica os dados coletados em condições socialmente definidas como científicas, isto é, pela entrevista ou observação armada [...], para fazer ressurgir todas as informações que o [...] sujeito social, possui inevitavelmente e que, controladas pela confrontação com os dados mensuráveis da observação, podem entrar no discurso cientifico. (BOURDIEU, 2007, p. 466)

É necessário, contudo, não confundir as experiências do sujeito social com o gosto pessoal do pesquisador, pois:

> A história do gosto, individual ou coletivo, é suficiente para desmentir a ilusão segundo a qual objetos tão complexos como as obras de arte, produzidos conforme leis de construção que foram elaboradas no curso de uma história relativamente autônoma, sejam capazes de suscitar preferências naturais apenas pela força de suas propriedades formais. (BOURDIEU, 2007c, p. 272)

Outro cuidado importante é não restringir a pesquisa à análise dos ambientes, tanto para evitar os problemas da subjetividade quanto para acrescentar dados que possam servir para confirmar a interpretação apropriada dos indícios. Como observa Bourdieu citando a obra de Panofsky:

> Para chegar a [...] uma verdadeira 'interpretação' da obra, [é necessário relacionar] 'o sentido intrínseco da obra com o maior número possível de

> documentos de civilização ligados historicamente a esta obra ou a tal grupo de obras'. (BOURDIEU, 2007c, p. 340)

Desta forma, a proposta metodológica consiste em comparar os indícios obtidos no trabalho de objetivação participante com outros 'documentos de civilização' (crítica arquitetônica, literatura, cinema, guias de turismo, etc. - e também trabalhos teóricos), de modo a produzir uma validação da interpretação dada àqueles indícios.

Em alguns aspectos a proposta se assemelha à realizada por Panofsky, da qual podemos retirar algumas lições, embora nosso trabalho não seja uma pesquisa iconológica. Assim,

> Obrigada, por necessidade de método, a apreender cada objeto particular nas suas relações com os objetos da mesma classe, a 'corrigir', como diz Erwin Panofsky, a interpretação de uma obra particular por uma 'história do estilo' que só pode ser construída a partir de obras particulares, a análise iconológica – como qualquer ciência estrutural – não deve esperar outras provas da verdade de suas descobertas, a não ser as verdades que elas fazem descobrir. "Tratando-se de fenômenos históricos ou de fenômenos naturais, a observação particular apresenta o caráter de um 'fato' só quando pode ser relacionada com outras observações análogas, de tal modo que o conjunto da série 'ganhe sentido'". (BOURDIEU, 2007c, p. 343)

Trata-se de um afastamento consciente e explícito das quantificações e da materialidade mais superficial, buscando outras formas de demonstração da realidade apreendida:

> [...] longe de se abrigar, como a interpretação positivista, por detrás de uma acumulação indefinida de pequenos *fatos verdadeiros*, a interpretação estrutural envolve **toda a verdade adquirida em cada verdade que se vai conquistar, porque toda verdade está na verdade do todo.** [...] uma pesquisa que, ao romper por decisão metodológica com o nível de sentido mais fenomenal, rejeita desde o início qualquer recurso às provas palpáveis e tangíveis que convencem aos positivistas [...] já que os documentos provam a verdade de uma interpretação só quando podem ser interpretados conforme os mesmos princípios de interpretação daquilo que eles provam -, e que se expõe em totalidade, a cada instante, às questões parciais e particulares do falso rigor positivista. [...] **a interpretação estrutural como sistema que é, por si só, a única prova de sua própria verdade**. (BOURDIEU, 2007c, p. 343-344; grifos nossos)

Embora arriscada, tendendo mesmo a alcançar resultados sempre parciais, tal postura não será mera aventura nem está desprovida de consistência teórica e metodológica, pois

> [...] as categorias de interpretação do objeto devem ser extraídas do sistema concreto de relações significantes que define o objeto, e sua validade é medida pela fecundidade heurística e pela coerência do sistema de interpretação. (BOURDIEU, 2007c, p. 357)

FOR AUTHOR USE ONLY

Faz parte da pesquisa, portanto, descobrir o sistema concreto de relações significantes que define o objeto, e que ele seja coerente. E é importante ressaltar que aqui não se pesquisará apenas nos documentos típicos que os historiadores utilizam em seu trabalho, que são os elaborados pelos autores das obras analisadas, como memoriais ou similares, ou os panegíricos em geral, as obras críticas construídas no calor dos acontecimentos pelos personagens comprometidos com a *verdade do campo* (críticos, a favor ou contra, intelectuais diversos, etc.), pois

> […] o estudioso que rompe com a concepção positivista do fato e da prova, deve também renunciar à esperança positivista segundo a qual os indivíduos – ou os documentos deixados por eles – podem testemunhar a favor da verdade de uma interpretação de seus comportamentos e de suas obras, que sempre escapou à sua consciência e que só se pode alcançar indiretamente a partir da hipótese da sua inconsciência. (BOURDIEU, 2007c, p. 344-345)

Também é importante notar que a busca não será pela definição de um sistema (de conceitos e interpretações) fechado e auto-suficiente, mas antes de um sistema aberto de proposições que possa tanto ser aplicado à compreensão de obras ou conjuntos de obras quanto à própria reflexividade, no sentido de serem continuamente re-elaborados, aperfeiçoados, etc. Ainda uma vez, segundo Bourdieu:

FOR AUTHOR USE ONLY

> Os conceitos podem - e, em certa medida, devem – permanecer abertos, provisórios, o que não quer dizer vagos, aproximativos ou confusos: toda verdadeira reflexão sobre a prática científica atesta que essa abertura dos conceitos, que lhes dá um caráter "sugestivo", logo, uma capacidade de produzir efeitos científicos (mostrando coisas não vistas, sugerindo pesquisas a serem feitas, e não apenas comentários), é própria de qualquer pensamento científico que esteja se formando, por oposição à ciência já formada sobre a qual refletem os metodólogos e todos os que inventam depois da batalha regras e métodos mais prejudiciais do que úteis. A contribuição de um pesquisador pode consistir, em mais de um caso, em atrair a atenção para um problema, para alguma coisa que não era vista porque evidente demais, clara demais, porque, como dizemos em francês, "saltava aos olhos". (BOURDIEU, 2004, p. 56-57)

Esta é justamente a situação desta tese, que pretende chamar a atenção para a questão das formas arquitetônicas relacionadas com a sustentabilidade simbólica; é notável, aliás, quantos trabalhos (p.ex. ARNHEIM, 1988; RAPPOPORT, 1977; CULLEN, 1984) existem sobre as formas urbanas, que constroem leituras como se não importasse qual a forma arquitetônica presente ou proposta, como se o resultado fosse independente da forma total (visto que

estes trabalhos analisam aspectos parciais da forma). A interpretação bourdieusiana conduz à constatação do compromisso dóxico destas leituras, comprometidas com o sistema das forças dominantes, que se manifestam pelo silêncio obsequioso ou pela ausência que ignora.

Um sistema aberto não significa um sistema indefinido, apenas assinala o fato de que o que se apresenta é um caminho sendo percorrido, no qual se busca a construção de uma compreensão do todo, o que tende a permanecer implícito após sua execução:

> [...] os sistemas provisórios de proposições científicas, que se esforçam em associar a coerência interna e a compatibilidade com os fatos, não podem ser produzidos a não ser ao preço de um trabalho lento, difícil e destinado a permanecer ignorado por todas as leituras apressadas [...] porque elas ignoram o essencial, isto é, a estrutura das relações entre as proposições. (BOURDIEU, 2007, p. 469)

E como elaborar tal sistema, como construir tal caminho? Vejamos o que diz Bourdieu:

> É preciso [...] procurar resolver a análise empírica de um caso metodicamente elaborado, sabendo que as necessidades da construção teórica imporão aos procedimentos empíricos todas as espécies de exigências suplementares, a ponto de conduzir por vezes a escolhas metodológicas ou a operações técnicas que, comparadas à submissão positivista ao dado tal como se dá, correm sempre o risco de parecer, por uma estranha inversão, liberdades gratuitas, ou mesmo facilidades injustificáveis. (BOURDIEU, 1996, p. 210)

FOR QUALIFYING ONLY

Assim, a construção do caso empírico será a objetivação participante de diversas realidades urbanas, ao alcance do pesquisador, de modo a estabelecer leituras por comparação, contraste, analogia ou homologia, das quais possa advir o estabelecimento de uma leitura holística, estrutural sistêmica e unificada que permita a definição dos conceitos buscados e do relacionamento destes com as formas arquitetônicas metodicamente observadas.

É necessário ainda explicitar que a objetivação participante das cidades estudas consistirá num esforço interpretativo. Tal interpretação deverá buscar meios de não permanecer restrita ao Padrão Interpretativo Dominante (TOURAINE, 2009), uma vez que este foi construído sob as premissas do Modernismo, o que, por princípio, dificulta que se enxergue as cidades sob novos pontos de vista.

Devemos considerar que as proposições de Bourdieu e Ginzburg que adotamos como princípio não contêm em si mesmas a explicitação dos procedimentos práticos que devemos empregar para obter os resultados esperados; assim, será necessário recorrer a outras fontes complementares que possam nos auxiliar a guiar o trabalho de pesquisa dentro da perspectiva adotada. Sabemos que existe um ciência, a Arqueologia, que se baseia na interpretação dos artefatos materiais para estabelecer conhecimentos a respeito da sociedade que os produziu e que não são acessíveis através de outras abordagens, por diversos fatores[2].

Assim, faremos uso de técnicas interpretativas propostas pela Arqueologia (HODDER, 1991; HODDER e SCOTT, 2003) especialmente a Arqueologia do Tempo Presente (FUNARI, 2007), que consiste na interpretação dos artefatos presentes em nosso cotidiano, buscando no próprio artefato os elementos para sua compreensão.

Evidentemente, tal compreensão sofre das restrições conceituais e cognitivas impostas pelo tempo em que vive o pesquisador, das quais só é possível se afastar (relativamente) com a utilização de outras referências, para além do artefato, que possam consolidar a posição interpretativa do autor não como uma expressão de sua subjetividade, mas como uma construção embasada e compartilhada dentro de uma 'comunidade epistêmica'.

FOR AUTHOR USE ONLY

De maneira sintética, podemos explicitar os procedimentos metodológicos assim:

- pesquisa em busca de proposições e conceitos coerentes com a proposta;
- desenvolvimento teórico do conceito de Sustentabilidade Simbólica;
- re-interpretação histórica de obras teóricas;
- trabalho de campo – a busca dos sinais (objetivação participante), tanto em cidades quanto em outros produtos culturais de apoio e referência (cinema, literatura, cartografia, etc.);

[2] Estes fatores podem variar desde a simples inexistência de informações, como no caso de artefatos pré-históricos ou de sociedades desconhecidas a que se tem acesso apenas através dos artefatos remanescentes, até a imposição cognitiva de interpretações socialmente ratificadas que derivam de perspectivas específicas que, ao atender a interesses particulares, estabelecem interpretações parciais ou, simplesmente, inverídicas.

- sistematização do trabalho de campo, com a explicitação dos sinais obtidos, através de fotos, desenhos, mapas – produção do material gráfico explicativo;
- construção de uma síntese teórico-prática, através da realização da interpretação das cidades enquanto artefatos, baseada nas técnicas da Arqueologia do Tempo Presente, que passaremos a explicitar a seguir.

2.1 ARQUEOLOGIA como princípio metodológico.

É relativamente isenta de controvérsias, no atual estágio do desenvolvimento das ciências humanas, a afirmação de que não existe um consenso a respeito do passado - por ser uma realidade à qual só é possível se ter acesso obliquamente, de maneira mediata, o passado, enquanto objeto de conhecimento por parte das pessoas situadas no presente, é somente uma interpretação, uma narrativa, que pode ou não gozar de credibilidade e verossimilhança, mas à qual não nos é possível associar a avaliação de 'verdade'; pode se tratar, no máximo, de uma verdade parcial e provisória, que pode ser modificada ou re-elaborada a partir de novas descobertas, novas interpretações, novas perspectivas[3].

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, em geral permanece menos óbvio o fato de que também não existe um consenso interpretativo a respeito ***do presente*** (BOURDIEU, 2001, p. 41). Uma simples prova disso é a variedade de opiniões, posturas e ideologias divergentes e simultâneas que se pretendem ao mesmo tempo como intérpretes e definidoras de um suposto presente, que, apesar de sua pretensão ao estatuto de 'verdade', permanecem sem obter para si o consenso ou a aceitação daqueles que se encontram submetidos a outros sistemas simbólicos, ou que professam outra fé, etc.

> [...] we often lack an appreciation of the conditions under which we ourselves operate in the present. [...] the conception of our own context is superficial [...]. (THOMAS, 2004, p.1).

[3] É importante lembrar que as lembranças não são isentas de deformações e lacunas, de modo que nem mesmo nossa memória pode ser considerada como uma referência absoluta e incontestável a respeito do passado (LE GOFF, 2013) - assim como nossa cognição pode não ser suficiente para uma referência absoluta a respeito do presente.

A simples observação, ao menos se isenta de pré-conceitos intelectualmente imobilizantes, permite constatar que somente desfrutamos de um presente (ou melhor, de uma perspectiva, uma interpretação do presente) compartilhado na medida em que compartilhamos - mesmo que parcialmente - de um padrão cognitivo e interpretativo (BOURDIEU, 2004, p. 164). De outra forma, nos encontramos num impasse interpretativo, que pode chegar ao ponto da impossibilidade de comunicação (ou estar sujeito a um processo de violência simbólica que impõe uma interpretação como a versão oficial ou legitimada do presente).

> […] Aquí como en otras partes, el estado presente de las relaciones de fuerza y de autoridad comanda lo que será la representación colectiva del pasado: esta proyección simbólica de las relaciones de fuerza entre individuos y grupos en competencia contribuye aun más a reforzar esas relaciones de fuerza concediendo a los dominantes el derecho de profesar la memoria del pasado que más se adecue para legitimar sus intereses presentes. BOURDIEU, 2007, p. 271.

Deste modo, ao buscar construir uma análise a respeito de fenômenos situados no presente, é necessário termos em conta que esta análise não será mais que uma interpretação, cuja constituição estará ligada a determinadas condições histórico-sociais. Evidentemente, quando uma interpretação deste tipo está submetida (consciente e voluntariamente ou não) aos princípios de um padrão interpretativo dominante (TOURAINE, 2009), sua presença e suas condições de aceitação estarão ajustadas tanto às expectativas quanto às determinações do senso comum, do sistema simbólico dominante e das condições cognitivas estabelecidas como o *status quo*. Deste modo, existirá uma tendência para que suas proposições sejam tomadas como portadoras do *estatuto de verdade*, sendo pequena a probabilidade de que sejam questionadas na maior parte das situações (inclusive as acadêmicas).

Quando, por outro lado, o estudo a respeito do passado e do presente se propuser a questionar precisamente as 'verdades' estabelecidas a partir de processos de violência simbólica (como é o caso desta tese), as dificuldades serão múltiplas: não apenas poderá ser negado (por princípio) o estatuto de verdade às proposições que dão origem ou se originam dos esforços de pesquisa, mas o próprio pesquisador correrá o risco de assumir, inconsciente e inadvertidamente, como verdadeiras proposições constituídas a partir das definições paradigmáticas componentes do padrão interpretativo dominante.

FOR AUTHOR USE ONLY

Portanto, será necessário que utilizemos um sistema metodológico que nos permita colher dados e estabelecer interpretações a seu respeito segundo um princípio não apenas de método mas também de embasamento teórico e conceitual; uma metodologia cujo princípio seja a interpretação baseada naquilo que os objetos observados - os artefatos - contenham em si mesmos como elementos significantes (ainda que elementos oriundos de outras fontes devam ser utilizados como referência ou comparação).

Esta metodologia e estes princípios, evidentemente, existem e estão consideravelmente consolidados (ainda que sujeitos a controvérsias) na disciplina arqueológica. A Arqueologia trata exatamente do estudo de artefatos - a cultura material - e a construção de uma leitura interpretativa, baseada nas características encontradas nestes artefatos, obviamente mediada por diversos fatores (condição cognitiva, inserção sócio-política, e posição acadêmica do pesquisador, etc.), que intenciona nos apresentar uma versão aceitável do que podemos chamar de 'passado' (HODDER, 1999).

Como uma consequência lógica, desenvolveu-se no campo da Arqueologia uma perspectiva que incorpora em seu espectro de atuação inclusive aquilo que não está distante no tempo (por ter permanecido à disposição da cognição ou por ter sido produzido recentemente), a que se convencionou chamar de 'Arqueologia do tempo presente' (FUNARI, 2007).

FOR AUTHOR USE ONLY

Como todos os campos do conhecimento, a Arqueologia não está isenta de disputas (simbólicas e práticas) pela definição de suas 'verdades'. Se consideramos que a Arqueologia do tempo presente é uma proposição relativamente recente, não é de espantar que esteja imersa em controvérsias teóricas, havendo mesmo aqueles que considerem que o presente não faz parte dos limites temporais dos estudos arqueológicos. No entanto, como a proposição de ampliar as balizas cronológicas dos estudos arqueológicos não advém dos limites exteriores do campo, mas de comunidades acadêmicas bem situadas (FUNARI, 2007), já não é possível propor ou promover a exclusão desta proposta de ampliação da abrangência do campo de estudos, de modo que suas potencialidades heurísticas podem propiciar possibilidades metodológicas e interpretativas, inclusive para além dos limites do Campo. Apesar disto, é importante reconhecermos que tratamos com proposições

teórico-metodológicas em construção e debate, que, portanto, devem ser tomadas com redobrada cautela.

Outro fator que impõe cautela é justamente a inserção no Campo da Arqueologia: evidentemente, não pretendemos realizar um trabalho de Arqueologia, pois isto demandaria não apenas um aprofundamento dos embasamentos, da pesquisa bibliográfica e das discussões teóricas, como também um posicionamento a respeito das questões internas ao Campo, dos embates e disputas de posições, da própria construção da disciplina, para o que não somente nossa pesquisa não teria fôlego, como ainda imporia ao trabalho uma série de compromissos que fogem a nossas intenções. Sendo um trabalho a respeito da Gestão do Patrimônio edificado urbano, compartilhamos, ainda que de maneira parcial, objetos de estudo com a Arqueologia, mesmo sem fazermos parte de seu Campo; além disso, numa perspectiva transdisciplinar (MORIN, 2007), podemos compartilhar ferramentas de análise, princípios metodológicos e interpretativos e embasamentos conceituais com outra disciplina sem que isto signifique uma submissão a seus critérios específicos e sem nos engajarmos nas disputas de seu Campo.

Assim, a Arqueologia será uma fonte de informações e ferramentas metodológicas e interpretativas que utilizaremos à medida que forem úteis para os objetivos da pesquisa, e que poderão ser mesclados com princípios complementares oriundos de outros Campos ou disciplinas, e que poderão ser adaptados de acordo com as necessidades da pesquisa. Evidentemente, isto não significa que propomos uma frouxidão de método ou variações de perspectiva *ad hoc*; o que propomos é a construção de uma metodologia híbrida, mas internamente coerente e que se apresente como operativa e aceitável cientificamente (ainda que passível de contestação).

Além disso, o fato de não pertencermos ao Campo da Arqueologia nos permite um afastamento, que significa não estarmos imersos na doxa e, deste modo, estarmos menos sujeitos à ortodoxia em direção a qual todo Campo mobiliza grande parte de suas forças (BOURDIEU, 2001, p. 288).

FOR AUTHOR USE ONLY

2.2 Elementos operativos de uma metodologia Arqueológica

Para iniciar a operar segundo princípios arqueológicos, é necessário que reconheçamos uma questão fundamental para a Arqueologia atual, que é o fato de que a disciplina está envolta em uma crise, relacionada principalmente com as disputas internas ao Campo no que concerne à sua própria definição enquanto ciência; assim, é possível dizer que não há apenas uma Arqueologia, mas muitas, ou seja, este tema ainda está em disputa (HODDER, 1999, p. 1). Se para os arqueólogos esta disputa já representa uma dificuldade na realização do trabalho arqueológico, ainda mais no caso de uma pesquisa que pretende se apoiar parcialmente nos métodos desta ciência sem pretender se inserir em seu campo. Como afirma Ian Hodder,

> [...] the level of knowledge needed to understand the debates quickly surpassed the resources, time or interest of most archaeologists. (HODDER, 1999, p. 12).

FOR AUTHOR USE ONLY

Isto não significa que a Arqueologia é um Campo onde existem apenas controvérsias. Os arqueólogos realizam opções teóricas e metodológicas que possibilitam a realização de seu trabalho, embora os resultados possam não ser consensuais e estejam sujeitos a questionamentos. Assim, podemos estabelecer alguns marcos e princípios que possibilitarão a utilização de técnicas e métodos da Arqueologia em nossa pesquisa; evidentemente, isto não significa que faremos um trabalho de Arqueologia. O que pretendemos é realizar um desenvolvimento epistemológico no campo do Patrimônio, considerando que existe aí uma convergência com os interesses da Arqueologia, de modo que será possível fazer uso de alguns princípios e métodos desta ciência (que não se encontram, aliás, em nenhuma outra prática de pesquisa). É possível que algumas das escolhas que faremos sejam controversas, o que também acontece com os arqueólogos que não se conformam aos padrões dominantes ou simplesmente empreendem pesquisas que seguem rumos ainda não consolidados.

Pelo nosso tema, é evidente que nossa pesquisa se enquadra na chamada Arqueologia Histórica. Embora até mesmo para a definição do que seja este ramo da Arqueologia existam controvérsias, algumas coisas são certas: tratamos de cultura material (a pesquisa é centrada nos artefatos e nas

informações que se pode obter a partir de sua observação qualificada); os artefatos pesquisados pertencem ao período histórico (em contraposição ao pré-histórico), e, conseqüentemente, existem outras fontes (textuais, iconográficas, etc.) que não apenas podem auxiliar na interpretação dos artefatos, mas de fato devem ser levadas em consideração no trabalho de interpretação. Segundo Hodder,

> The term 'archaeology' can be used to refer to modern material culture studies which have no reference to the past. (HODDER, 1999, p. 9)

Este tipo de apropriação é reconhecido pelos próprios arqueólogos, uma vez que permite avançar em análises quando as fontes tradicionais não existem, são insuficientes ou contém ambigüidades difíceis de resolver a partir das fontes usuais (como é o nosso caso):

> It is thus possible for the anthropologist, historian or sociologist to 'excavate' meaning in the practices of social life, without depending entirely on the spoken word. (HODDER, 1999, p. 78).

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, devemos estar conscientes de que não basta uma opção por utilizar determinados métodos ou procedimentos, é necessário estabelecer uma postura global compatível com a perspectiva arqueológica:

> The objects could not be seen as archaeological until they had been thought about and constructed in a certain way. (HODDER, 1999, p. 15)

Portanto, devemos investigar mais a fundo esta perspectiva. A Arqueologia contemporânea está comprometida com o questionamento global das proposições pré-definidas:

> [...] the archaeologists contribute to a debate, providing narratives which resonate with contemporary concerns. (HODDER, 1999, p 64).

Ao produzir narrativas e interpretações, devemos reconhecer que não intentamos definir 'a verdade', nem impor nosso ponto de vista como o único correto; antes, a intenção é proporcionar uma interpretação que possa não apenas ser verossímil mas, igualmente, ser utilizada no desenvolvimento de ações específicas (novas pesquisas, desenvolvimento epistemológicos e esforços de preservação do Patrimônio, etc.), coerentes com o posicionamento científico e político (no sentido mais amplo) do pesquisador:

> [...] we have to accept that other people might make different selections and come to different conclusions. (HODDER, 1999, p. 67).

Esta aceitação, contudo, não implica na renúncia da proposição de uma interpretação válida e, portanto, logicamente excludente das proposições contrárias[4]. E como pode se constituir, então, esta interpretação? É notável que mesmo entre os arqueólogos esta questão não seja respondida com simplicidade:

> It is remarkable that there is almost no literature available on how archaeologists come to their conclusions. [...] little has been published on how archaeologists decide that they have reached a satisfactory interpretation. (HODDER, 1999, p. 20).

Será necessário, portanto, proceder por aproximação, estabelecendo uma ligação entre as proposições de Bourdieu, Ginzburg e os arqueólogos. Para isso, os estudos de Hermenêutica nos serão de grande utilidade, embora não seja possível, no âmbito da pesquisa, nos aprofundarmos em toda a extensão desta disciplina, nos restringindo a alguns aspectos operativos[5], seguindo as indicações de HODDER (1999, pp. 32-33), que, de maneira sucinta, apresenta alguns princípios utilizados em pesquisas arqueológicas, (parcialmente baseados nas obras de Paul Ricoeur): segundo o autor, a Hermenêutica é a **teoria da interpretação**, que se ocupa da **decifração de sistemas de sinais** e rejeita a noção de que os fatos podem ser interpretados independentemente de uma teoria que sustente a interpretação. Ainda apoiando-se nas proposições de Ricoeur, Hodder afirma que toda ação humana equivale a um 'texto' a ser 'lido', nos termos de nossas ferramentas, conceitos, expectativas e valores; isto não implica em que os objetos sejam completamente determinados pelas nossas concepções prévias, uma vez que eles carregam consigo sua própria independência de significados.

FOR AUTHOR USE ONLY

[4] O desenvolvimento de proposições contrárias, caso ocorra, dependerá de outras pesquisas e outros pesquisadores. Como proposição provisória, portanto, a pesquisa poderá ser conservada como proposta interpretativa, até ser falseada ou superada por proposições posteriores - partindo, naturalmente, do pressuposto de que a pesquisa não está já superada por proposições que lhe são anteriores, suposição necessária (embora não suficiente) para a sua própria subsistência. Nossa busca não encontrou elementos que sustentem a existência de tal superação prévia, o que não quer dizer que estas não existam.

[5] O leitor que se interesse em conhecer em profundidade a Hermenêutica terá um ponto de partida sólido consultando, p. ex., as obras de GADAMER (1991; 2001; 2007) e de RICOEUR (1976; 1978; 1990).

Neste ponto será fundamental notarmos que nossa perspectiva teórica reserva um papel mais importante para os significados inerentes aos objetos do que aquele atribuído por Hodder: para nossa interpretação, partimos da concepção que atribui aos objetos significados intrínsecos (imanentes e naturais), que precedem (e sobrevivem a) a interpretação humana, ainda que estes significados possam permanecer ignorados, dependendo da interpretação humana para alcançarem um status de elementos cognitivos. Além disso, a existência de uma significação imanente não implica, todavia, na negação da possibilidade de transcendência, potencialmente alcançável através da ação e do pensamento humanos.

Retornando às proposições de HODDER (1999, pp. 32-33), vemos que o autor especifica três importantes componentes do entendimento hermenêutico: o chamado '**círculo hermenêutico**' (que significa que o significado de uma parte deriva de sua relação com o todo, ao passo que o todo pode ser entendido a partir das relações entre as partes); os '**entendimentos prévios**' (a perspectiva a partir da qual se observa as evidências) – ver capítulo 7; e a '**natureza histórica do conhecimento**' (o ponto de onde partimos influencia nossas conclusões e a trajetória futura da pesquisa).

O autor, porém, ressalta que as interpretações hermenêuticas não podem se restringir a operações mecanizadas, sendo necessária a participação ativa do pesquisador:

FOR AUTHOR USE ONLY

> There is always the need to go beyond summing the parts and create an understanding. There is thus a need for creativity [...]. The whole will depend on the parts that are brought into relation with each other. [...] how these decisions are made about how to link data together and at what scale will vary with the interpreter. Different people will see different relations as significant. [...] Where we stop in the excavation process will also be an arbitrary point in our interpretive process. (HODDER, 1999, pp. 42-43).

Assim, o pesquisador mantém uma parte ativa e pessoal no processo de interpretação, cuja parcela de arbitrariedade será compensada pela potencial heurístico de suas descobertas e proposições, indicando uma etapa no processo de aquisição do conhecimento. Esta interpretação se apoiará em processos cognitivos específicos:

> [...] archaeological reasoning [...] works by *analogy and comparison*. (HODDER, 1999, p. 45).

À comparação e à analogia devemos acrescentar também as homologias[6], pois faremos comparações entre objetos morfologicamente diferentes que, no entanto, apresentam características que podem ser entendidas como semelhantes.

Desta forma, podemos sistematizar os procedimentos que realizaremos para atingir nossos objetivos, que, em certa medida, serão metaforicamente relacionados com procedimentos arqueológicos tradicionais:

i) A 'descoberta' arqueológica – neste caso, é o ato de constituir em objeto arqueológico o mundo no qual o pesquisador está inserido; ou seja, o processo de perceber que a constituição do mundo material está impregnada de sentidos transcendentes, que podem ser depreendidos a partir da observação da manifestação formal deste mundo, embora apenas de maneira indireta – isto porque, apesar da recorrência da metáfora da linguagem ('linguagem arquitetônica', 'linguagem musical', etc.), o mundo material não se constitui em uma língua, à medida que não pode ser lido textualmente, mas somente interpretativamente. Segundo HODDER:

> The metaphor of language has been widely applied to material culture, both in archaeology and in other disciplines. [...] Recent work has begun to draw attention to the limitations of this analogy between material culture and language. [...] Many examples of material culture are not produced to 'mean' at all. [...] Many if not most material symbols do not work through rules of representation, using a language-like syntax. [...] their meanings are grounded in the experiences and practices of life. (HODDER, 1999, pp. 74-75).

FOR AUTHOR USE ONLY

Não há como estabelecer uma gramática visual (KRESS and VAN LEEUWEN, 2006), a não ser por aproximação, delimitando âmbitos de significado, definidos a priori sobre as categorias de percepção aceitas como válidas pelo pesquisador – ou pelo intérprete. É importante lembrar que a interpretação da informação sensorial (com enfoque na percepção visual), sendo repleta de ambigüidades e polissemias, não difere nisso essencialmente da informação escrita, que somente se revela sem ambigüidades em relação a

[6] 'A homologia pode ser descrita como a semelhança na diferença. […] significa afirmar a existência de traços estruturalmente equivalentes – o que não quer dizer idênticos – em conjuntos diferentes.' BOURDIEU, 1996, p. 232. Nestes termos a analogia pode ser descrita como a percepção de similaridades em elementos dos quais se percebe a semelhança; mais óbvia, portanto, e mais diretamente perceptível do que a homologia.

um determinado sistema interpretativo e cognitivo. Isto não invalida sua utilização, (BURKE, 2004) desde que providos os meios de aferição para os enviesamentos e uma possível paralaxe cognitiva (CARVALHO, 2007).

Portanto, nossa 'descoberta' se trata de lançar sobre as cidades um olhar específico - arqueológico - considerando estes artefatos como 'desconhecidos' - ou seja, ignorando por princípio as noções e conceitos já estabelecidos no que diz respeito aos significados socialmente aceitos e consolidados, em geral de maneira inconsciente (a 'doxa'). É evidente que não é possível ao pesquisador se libertar totalmente das noções prévias; a confrontação direta com os objetos de pesquisa, no entanto, poderá compensar a presença residual destas noções através da imersão que considere os sinais (externos e internos) que podem vir à tona e, em seguida, passarem por um processo de objetivação. Esta objetivação se dá pelo confronto entre aquilo que faz parte do já sabido e as reflexões motivadas pelos elementos que escapam às definições prévias, que são os 'achados arqueológicos' desta busca. Neste sentido, virtualmente qualquer local pode se tornar um 'sítio arqueológico', pois o mundo todo se apresenta como repositório de informações essenciais, à espera de serem descobertos pelo pesquisador.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, a escolha das cidades a serem pesquisadas se concentrou naquelas que já faziam do itinerário precedente do pesquisador[7] ou que poderiam estar a seu alcance; com relação a estas últimas, havia o interesse específico do projeto em curso, de modo que as escolhas forma feitas segundo características específicas: a presença do Patrimônio Histórico, acompanhado , sempre que possível, de fatos significativos relacionados à história da Arquitetura ou do Urbanismo. Com este direcionamento, não se mostrava necessário estabelecer a priori critérios mais elaborados para a escolha das cidades, uma vez que, potencialmente, toda e qualquer cidade poderia servir de objeto de estudo (embora, no atual estágio da pesquisa, cidades com características específicas tendiam a revelar de maneira menos árdua os sinais que a pesquisa buscava encontrar.

[7] Sendo Arquiteto e Urbanista de ofício, o pesquisador teve toda sua vida adulta relacionada com estas práticas, de modo que todas as cidades visitadas e vivenciadas ao longo dos anos foram observadas segundo esta perspectiva, de maneira consciente, o que produziu uma extensa coleção de anotações e fotografias.

ii) A confrontação do problema arqueológico – através de uma primeira imersão em busca de sinais significativos, embasada pela pesquisa teórica precedente, a pesquisa identificou um sinal característico da arquitetura e do urbanismo das cidades contemporâneas: uma descontinuidade, uma ruptura, produzida intencionalmente, cujo traço definidor se revela pela mudança drástica (e sem precedentes) da relação entre a produção contemporânea e as formas e soluções do passado. Em outras palavras, a relação da arquitetura com as formas, soluções e estilos que a precederam sempre havia sido a de uma relativa continuidade - nunca um abandono completo, sempre um retomar, um repensar, sempre uma adaptação e uma acomodação que pretendiam contribuir com algo de seu tempo para o imenso repertório de êxitos do passado, muitas vezes encarados com franca reverência ou, no mínimo, como eloqüentes advertências. Como nos artes, havia um diálogo entre autores e correntes, entre escolas de pensamento[8], que as propostas programáticas da arquitetura moderna vêm romper deliberadamente (ver cap. 4).

Esta ruptura, constatada empiricamente, deflagra o processo de pesquisa - a 'descoberta' - que, a partir de então começa a se constituir em problematização da realidade observada, ou seja, a construção do objeto de pesquisa, considerado arqueologicamente – em nosso caso, a cidade na qual se manifesta a ruptura modernista, que passa a ser o problema: o que, por que, como, com que interesses e compromissos se dá a ruptura, tendo como ponto central a análise de suas características formais.

FOR AUTHOR USE ONLY

iii) A definição da perspectiva interpretativa – para que o problema que o intérprete - arqueologicamente definido - coloca como questão possa ser analisado, é necessário que o pesquisador estabeleça um sistema de proposições coerentes que forneça a base teórica para a interpretação e que possa ser considerado sob o ponto de vista crítico, tanto interna quanto externamente. Evidente que a preocupação inerente de se colocar sob uma perspectiva crítica não impede que o pesquisador de fato realize suas proposições (interpretativas, que podem se desdobrar em proposições de ação), pois estas deverão se contentar em estabelecer uma interpretação

[8] O trabalho de Panofsky (2001) demonstra o quanto estas relações podiam ser significativas, a despeito do fato de os personagens envolvidos poderem não estar conscientes delas.

coerente com suas próprias proposições, desde que estas não contrariem a lógica. Do mesmo modo, seria desejável que a pesquisa fosse entendida a partir do sistema interpretativo proposto, de modo que não se configurasse uma disputa simbólica eivada da violência (simbólica) inerente a este tipo de confronto. Até porque existe sempre o recurso à falseabilidade de Popper (1972) como critério para a avaliação da pertinência de determinado trabalho científico, especialmente indicado quando se trata da exploração de alguma fronteira de conhecimento. O que pode nos afastar do risco do subjetivismo empirista. Importa lembrar, no entanto, que nossa pesquisa não se concentra na busca de 'provas' no sentido positivista, bastando que suas proposições contribuam com a compreensão do mundo por parte aqueles que as entendam como verdadeiras, ainda que parcialmente.

iv) Seleção dos conceitos – a partir da perspectiva interpretativa definida, será possível escolher os conceitos adequados para a análise do problema de pesquisa. Esta operação, que frequentemente permanece implícita, uma vez que os conceitos utilizados fazem parte de um sistema interpretativo, que por sua vez está condicionado pela lógica da doxa, deverá ser realizada de maneia consciente e explícita, de modo o permitir não apenas a escolha apropriada, mas igualmente a aferição da adequação dos conceitos aos objetivos pretendidos. Será assim constituída uma base teórica sobre a qual poderá ser realizado o processo de interpretação.

FOR AUTHOR USE ONLY

v) Desenvolvimento da interpretação – a confrontação das 'descobertas arqueológicas' com o sistema interpretativo escolhido deverá possibilitar a construção de uma interpretação interna e externamente coerente e lógica. No entanto, como tratamos de uma fronteira de conhecimento (a 'descoberta') é possível que a interpretação permaneça incompleta ou inconsistente em função da inexistência de conceitos apropriados para dar conta dos fenômenos observados. Caso isto se verifique, haverá a necessidade do desenvolvimento de novos conceitos, ferramentas teóricas necessárias para dar conta dos aspectos observados e que não possam ser resolvidos somente com a utilização dos conceitos disponíveis.

vi) Desenvolvimento dos conceitos faltantes – esta pesquisa está centrada em uma hipótese, que não apenas diz respeito à interpretação dos problemas específicos, mas igualmente a um âmbito mais amplo, que se relaciona com um posicionamento científico[9] a respeito de questões humanas, ambientais e até mesmo cosmológicas. Não temos a pretensão de abarcar aqui todas as possibilidades que este posicionamento traz em potencial, mas apenas contribuir para o avanço do conhecimento aplicável à Gestão do patrimônio edificado urbano. De todo modo, a própria hipótese contém a sugestão de uma Sustentabilidade Simbólica, conceito até então inexistente, que deveremos trabalhar para desenvolver de modo a tornar possível a aplicação e a verificação da pesquisa. Caso seja necessário, ao longo da pesquisa poderemos propor outros conceitos que possam contribuir para o desenvolvimento do trabalho, na direção pretendida.

vii) Retorno à interpretação – De posse dos conceitos necessários, o pesquisador deverá então retornar aos seus objetos e realizar uma interpretação a seu respeito, na tentativa de comprovar sua hipótese, uma vez que naquela reside a chave para um trabalho arqueológico bem sucedido:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] good archaeological science depends on carefully made and well-grounded interpretation. [...] interpretation includes, but is broader than explanation. (HODDER, 1999, p. 69).

Deve ser lembrado sempre que a interpretação proposta não pretende estabelecer uma verdade absoluta, mas, antes, uma proposta de entendimento a respeito do objeto. Desta forma, a interpretação não deverá ser 'testada' segundo o modelo positivista, mas entendida no contexto de sua lógica interna:

> [...] the idea of 'testing' is inappropriate in archaeology because the data is partly constructed [...]. (HODDER, 1999, p. 49).
> [...] rather than talking of 'testing', it is better to describe the archaeological process as based on 'fitting'. (HODDER, 1999, p. 62).

Assim, o encaixe da interpretação ao modelo explicativo proposto (que deve, ele próprio, encaixar-se numa lógica mais ampla) deve ser o critério para avaliar sua pertinência e seu potencial heurístico. Este processo de encaixe, no

[9] Há, certamente, também um aspecto filosófico que a hipótese deixa antever, mas que transcende a proposta de trabalho à qual devemos nos ater nesta fase.

entanto, não se dá de maneira automática, auto-evidente, mas deve ser elaborado pelo pesquisador de maneira ativa:

> Interpretation also involves selecting information in relation to a general pre-understanding [...] more importance is given to the uncertainty of this process [that] puts creativity centre stage. Creativity also plays an important role because of the need to find new solutions which resonate with changing data and changing perspectives. (HODDER, 1999, pp. 70-71).

Assim, percebemos que o processo interpretativo não se dá de maneira linear; é necessário que o pesquisador contribua ativamente para sua construção, implicando aí todo seu conhecimento e, de fato, todo seu ser, uma vez que a interpretação não é apenas uma somatória de elementos justapostos, mas tem o potencial de se revelar em um nível superior, no qual objetividade e subjetividade se complementam:

> [...] it is now widely accepted that both subjectivity and objectivity are central to the success of archaeology as a science. (HODDER, 1999, p. 72).

Elaborada a interpretação, é possível passar para a etapa seguinte, que consiste em inferir as consequências da pesquisa.

FOR AUTHOR USE ONLY

viii) Proposição de consequências – Embora uma pesquisa arqueológica possa se encerrar com a formulação de uma interpretação a respeito de suas descobertas[10], no nosso caso o trabalho deve avançar para a proposição de possibilidades, teóricas e práticas, abertas pelas descobertas realizadas através do método arqueológico. Desta forma, a pesquisa poderá ir além de um trabalho de Arqueologia, demonstrando as possibilidades heurísticas abertas por aquele, de maneira a aplicá-las, tanto quanto possível, a seus objetivos.

Embora seja possível imaginar uma variedade de consequências e aplicações da pesquisa, nosso foco estará na potencial aplicação, tanto dos conceitos quanto das interpretações, no campo da epistemologia e da prática de conservação do Patrimônio Histórico e também nos processos de projetação arquitetônica e urbanística (na medida em que estes se entrelaçam

[10] É evidente que o trabalho arqueológico não se conclui na mera interpretação, por mais que esta se revele coerente e possa ser aceita. Cada proposição interpretativa traz em si, potencialmente, a elevação do patamar de conhecimento a respeito do fenômeno analisado, de modo que a sucessão de interpretações não se manifesta como uma simples acumulação, mas possibilita que as diferentes visões se complementem, se anulem ou gerem uma compreensão de grau mais elevado. No entanto, este processo muitas vezes permanece subentendido, só se revelando através da História da Ciência.

com as práticas patrimoniais), além de contribuir com o cabedal de idéias, de práticas, de maneiras, de conhecimentos a respeito dos centros urbanos que contêm elementos do patrimônio edificado.

* * *

As etapas acima descritas não devem ser entendidas como lineares, seqüenciais e contínuas. Na verdade, revela-se impossível não antever as consequências já a partir da própria descoberta arqueológica, ou seja, a partir da problematização, com viés arqueológico, do estar-no-mundo, que o pesquisador se coloca a respeito de sua inserção numa paisagem culturalmente definida e manifesta como arquitetura e cidade. De fato, a figura que poderia, metaforicamente, representar este processo seria uma espiral crescente, que a cada volta sobre si mesma amplia sua abrangência à medida que incorpora os elementos contidos na etapa anterior, acrescentando-lhes novos componentes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Portanto, a pesquisa de fato se dá de maneira complexa, avançando e retornando para observar seus próprios achados sobre os quais são elaboradas interpretações prévias, que permitem retornar ao objeto de pesquisa em busca de mais elementos para, em seguida, retomar o processo interpretativo. À medida que este processo revela suas debilidades teóricas ou conceituais, o pesquisador empreende novas buscas teóricas, tanto bibliográficas (em busca dos autores cujas proposições podem embasar a pesquisa) quanto experimentais (desenvolvendo novos conceitos ou adaptando e aperfeiçoando os existentes), a cada passo realizando, experimentalmente, interpretações provisórias, que permitem o retorno às descobertas, e a verificação contínua de sua validade e coerência.

De qualquer modo, a seqüência apresentada é útil não apenas por seu aspecto pedagógico, que permite uma apresentação compreensível da pesquisa, mas igualmente para o pesquisador poder exercer certo controle sobre sua própria atividade, retornando constantemente à seqüência inicial proposta em busca de uma coerência de ação e pensamento, assim como realizando uma avaliação sistemática de seus progressos na pesquisa.

Retomando o esquema que apresentamos anteriormente, poderemos agora realizar uma síntese da proposta metodológica.

2.3 – Síntese metodológica

Apresentado o desenvolvimento teórico de sustentação e a proposta dos procedimentos, cabe agora realizar uma síntese da metodologia, de modo a torná-la facilmente compreensível. Apresentaremos a seqüência de pesquisa de maneira esquemática, para que seja possível uma visão do todo, e em seguida desenvolveremos cada uma das etapas, demonstrando seus diversos aspectos e condicionamentos. Assim, a pesquisa será composta pelas seguintes etapas:

- Descoberta arqueológica;
- Transformação do problema em questão arqueológica;
- Busca e seleção dos documentos auxiliares;
- Explicitação da perspectiva adotada;
- Primeira interpretação;
- Elaboração dos conceitos faltantes;
- Segunda interpretação;
- Conclusão.

FOR AUTHOR USE ONLY

Devemos mais uma vez lembrar que esta seqüência, na prática, não guarda a mesma linearidade de sua apresentação. Existe uma certa circularidade entre algumas das etapas, que faz com que elas aconteçam simultaneamente em alguns momentos, assim como certos procedimentos devem ser retomados ciclicamente. É o caso da perspectiva adotada, que até certo ponto precede a própria pesquisa, e que, à medida que esta avança, tende a ser ajustada e aprimorada, retroagindo sobre as etapas já executadas, e assim por diante. Feita esta ressalva, passemos ao detalhamento das etapas:

- descoberta arqueológica – o pesquisador, impregnado de uma vivência com questões de planejamento urbano, projetação arquitetônica e

preservação patrimonial, e embasado em suas pesquisas teóricas e conceituais, sai a campo em busca de elementos constituintes dos conjuntos urbanos que habita ou visita que possam contribuir para sua compreensão das questões urbanas que ele considera pertinentes. Defrontando-se com estes elementos, percebe algumas questões que considera sem resposta ou cujas explicações existentes considera insuficientes. Estas questões passam a se constituir num problema de pesquisa. Percebe algumas características dos conjuntos urbanos analisados como portadoras de significados específicos que permanecem despercebidos pelas pesquisas correntes – trata-se da 'descoberta'.

- transformação do problema em questão arqueológica – ao considerar o problema de pesquisa, o pesquisador se dá conta de que se trata da análise de características formais de artefatos materiais - de onde advém a possibilidade de tratá-lo sob uma perspectiva arqueológica. Para isso, é necessário adotar uma maneira de considerar os artefatos (a informação essencial deve ser obtida a partir da análise da cultura material), de modo que o olhar específico constitua os objetos em achados arqueológicos. Como o pesquisador pretende analisar as características simbólicas das formas dos artefatos considerados, a pesquisa arqueológica deve ser informada por uma base teórica que permita esta abordagem. Como a abrangência temporal dos artefatos se estende até os dias atuais (podendo recuar no tempo até tempos remotos, a depender dos conjuntos urbanos analisados), torna-se necessário adotar a perspectiva de uma Arqueologia do tempo presente. Nesta etapa se realizam os procedimentos listados anteriormente neste capítulo como "***pesquisa em busca de proposições e conceitos coerentes com a proposta***" - a proposta sendo ao mesmo tempo um posicionamento teórico e uma tentativa experimental de interpretação.
- busca e seleção dos documentos auxiliares – a tarefa interpretativa não pode se dar apenas informada pelos conhecimentos que o pesquisador já detém, dado que este nunca pode ser completo, e igualmente porque os trabalhos existentes são insuficientes para dar conta do problema suscitado pela 'descoberta'. Assim, cabe realizar uma busca por

FOR AUTHOR USE ONLY

trabalhos de áreas do conhecimento diversas das já abarcadas pelo pesquisador, assim como de outras comunidades epistêmicas, de modo a criar a base mais sólida possível a partir da qual se possa avançar em busca de uma interpretação. Esta busca, segundo nossa perspectiva metodológica, deve ser o mais ampla possível, abrangendo variados documentos de civilização. Aqui está incluído o procedimento listado anteriormente como "***trabalho de campo – a busca dos sinais***".

- explicitação da perspectiva adotada – esta etapa é fundamental para que o trabalho obtenha consistência e coerência; o pesquisador deve buscar objetivar suas posições (teóricas, mas também políticas - no sentido mais amplo - e filosóficas), de modo a permitir que o leitor possa localizar esta posições dentro do espectro das posições possíveis, para que a pesquisa possa ser localizada tanto no Campo ao qual está diretamente ligada quanto de maneira mais ampla. Esta localização será essencial para as provas de coerência e pertinência às quais a pesquisa deverá ser submetida. Além disso, esta explicitação servirá para que o pesquisador possa contar com uma referência à qual retorne sempre que o processo cíclico de descobertas e interpretações se encaminhe para um de seus retornos na espiral hermenêutica. Evidentemente, não se trata de uma questão de gosto pessoal ou de escolhas arbitrárias, de modo que a perspectiva adotada deve ser acompanhada das devidas justificativas. Devemos lembrar que a perspectiva não surge da própria pesquisa (embora seja influenciada por esta, podendo ser adaptada ou remodelada à medida que a pesquisa avança). De fato, a perspectiva acompanha e corresponde à vida intelectual do pesquisador, estando presente ainda que de maneira inconsciente. A existência da perspectiva já está colocada no próprio momento da 'descoberta', pois é a aplicação de um olhar específico que permite o reconhecimento dos sinais, identificando os elementos da realidade que conduzirão à concretização do problema e sua transformação em objeto arqueológico. Esta etapa inclui o procedimento anteriormente descrito como ***'re-interpretação histórica de obras teóricas'***, através da qual o pesquisador poderá estabelecer uma leitura específica e matizada da bibliografia canônica a

FOR AUTHOR USE ONLY

respeito dos objetos de estudo, construindo a seu respeito uma leitura livre das imposições do 'Padrão Interpretativo Dominante'.

- primeira interpretação - esta etapa, na prática, mal pode ser distinguida da 'descoberta' descrita na primeira etapa; de fato, a descoberta se dá de maneira complexa, quando o pesquisador arrisca uma primeira interpretação a respeito dos fenômenos que observa. Para o didatismo buscado nesta síntese, no entanto, podemos colocá-la como uma etapa separada, mas lembrando que a descoberta já é uma interpretação, embora experimental. Assim, à medida que a descoberta se consolida como um problema de pesquisa e a perspectiva adotada é explicitada, o pesquisador avança com interpretações cada vez mais elaboradas, condicionadas pelas ferramentas teóricas e conceituais disponíveis. Quando, porém, o pesquisador percebe que os conceitos existentes são insuficientes para dar resposta às indagações suscitadas pelo objeto de pesquisa, acontece um processo de reflexão e pesquisa teórica, em busca de possíveis caminhos que possam levar a encontrar conceitos complementares aos já conhecidos e utilizados pelo pesquisador, ou, se for o caso, à elaboração de conceitos específicos que preencham as lacunas do conhecimento existente.
- elaboração dos conceitos faltantes - de acordo com os avanços da pesquisa e com a perspectiva adotada, o pesquisador empreenderá a busca teórica que levará ao desenvolvimento dos conceitos específicos, adequados aos seus objetivos e cientificamente coerentes. Nesta fase se dará a etapa descrita anteriormente como ***'desenvolvimento teórico do conceito de Sustentabilidade Simbólica'***, pois este será o conceito que complementará a pesquisa e dará sustentação teórica ás interpretações desenvolvidas.
- segunda interpretação - de posse dos conceitos desenvolvidos, o pesquisador poderá retornar às suas interpretações, que serão então ajustadas e complementadas em conformidade com o desenvolvimento teórico alcançado. Estas interpretações se constituirão como o avanço efetivamente obtido pelo pesquisador, o que não significa que sejam definitivas ou imutáveis, mas expressam um momento da pesquisa, que corresponde à maturação conseguida pelo pesquisador em relação a

FOR AUTHOR USE ONLY

seus conceitos, sua perspectiva e suas descobertas. Nesta etapa, serão analisados os mais significativos sinais encontrados pelo pesquisador nas cidades analisadas; para cada uma serão descritos os percursos, os elementos de análise, os sinais encontrados e analisados. Nesta etapa serão apresentados os 'documentos de civilização' que servirão de complemento às informações bibliográficas, além do material gráfico produzido, o que corresponde à ***'sistematização do trabalho de campo'*** descrita acima.

- conclusão - longe de se constituir em mero resumo das atividades ou das descobertas realizadas, esta etapa será decisiva para que a pesquisa se constitua em uma tese. As diversas etapas, os diversos processos, a espiral hermenêutica, tudo deverá convergir em um todo coerente, de modo que as partes não permaneçam como elementos até certo ponto desconexos, mas que seja possível entender a lógica que as une e as transforma em algo mais do que a simples soma de seus elementos. Através da ***'construção de uma síntese teórico-prática'*** que aparece descrita acima, o pesquisador construirá uma proposição interpretativa que pretenderá representar um avanço no conhecimento e uma contribuição para as atividades de compreensão, valorização e preservação do Patrimônio Histórico edificado urbano.

FOR AUTHOR USE ONLY

3 – A primeira imersão empírica
– o contexto, as questões, o problema de pesquisa.

The first empirical immersion – the context, the questions, the research problem.
La prima imersione empirica – il contesto, le questione, il problema di ricerca.

Questa è la *mia* abitazione e qui resterò
per un pezzo, finché non mi sarò saziato
dello spettacolo di questa città.
Goethe

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste capítulo, apresentaremos a primeira imersão empírica do pesquisador, através da qual é reconhecido o problema de pesquisa e a insuficiência teórica para resolvê-lo.

Através do contato com uma pequena cidade histórica brasileira (Morretes, no Paraná) o pesquisador constata que vários proprietários de imóveis históricos se posicionam contra o tombamento e que as informações disponíveis não dão conta de solucionar os dilemas da Gestão do Patrimônio.

Na prática, parecia haver uma norma: as intervenções não apenas deveriam se destacar explicitamente do antigo, mas também deveriam optar formalmente por um matiz modernista. Assim, seria necessário examinar os fundamentos das opções formais modernistas;

A observação indicava que a definição formal dos ambientes urbanos com viés modernista parecia implicar numa perda da qualidade dos espaços, que não podia ser descrita em termos estritamente materiais, mas que poderia ser relacionada com aspectos do ambiente material.

Definida a necessidade de rever os fundamentos modernistas, começamos por esclarecer a distinção que aplicamos entre Modernidade, Arte Moderna e Arquitetura Moderna.

FOR AUTHOR USE ONLY

Em seguida, apresentamos a constatação da ruptura modernista – a 'descoberta arqueológica' da pesquisa: há um 'antes' e um 'depois' da ruptura, claramente perceptíveis. Assim, a ruptura formal modernista passa a constituir um marco temporal; embora se trate de um processo, pode ser caracterizado como um evento do início do século XX; o grande arco temporal compreendido pelo 'antes' não impede que possamos abordá-lo como uma unidade. A descoberta e sua transformação em objeto e problema arqueológico determinam uma série de consequências, principalmente o estabelecimento de duas categorias entre os artefatos arquitetônicos e urbanísticos: anteriores ou posteriores à ruptura.

As possíveis incertezas analíticas oriundas da proximidade com o tempo presente podem ser colocadas sob um controle operativo

Na seqüência, analisamos as relações entre a ruptura modernista e o Patrimônio Histórico, constatando que o valor do Patrimônio não é auto-evidente. Como os modernistas parecem ter percebido que o Patrimônio representava o perigo da confrontação direta, passaram a uma série de ações:

i) Elaborar manifestos, pareceres, memoriais, normativas, etc., que expusessem a maneira modernista de relação com o Patrimônio.

ii) Ocupar também posições no Campo Patrimonial; lograram interferir gravemente e inserir seus edifícios em contextos patrimoniais, promovendo descaracterizações, demolições seletivas e substituições programáticas

iii) À medida que inseriram seu *bias* no campo patrimonial, os modernistas se empenharam na criação de um (pseudo) patrimônio modernista.

iv) Garantir o controle sobre as instâncias de reprodução, legitimação e consagração.

In this chapter, we present the first empirical immersion of the researcher, through which the research problem and the theoretical insufficiency to solve it are recognized.

Through the contact with a small historical Brazilian city (Morretes, Paraná), the researcher finds that several historical real estate owners are against the inscription of their properties as Heritage and that the available information does not account for solving the dilemmas of Heritage Management.

In practice, there seemed to be a norm: interventions should not only explicitly stand out from the old (antique), but should also formally opt for a modernist nuance. Thus, it would be necessary to examine the fundamentals of the modernist formal options;

Observation indicated that the formal definition of urban environments within the modernist bias seemed to imply a loss of space quality, which could not be described in strictly material terms, but could be related to aspects of the material environment. Having defined the need to revise the modernist foundations, we begin by clarifying the distinction we apply between Modernity, Modern Art and Modern Architecture. Next, we present the confirmation of the modernist rupture - the 'archaeological discovery' of the research: there is a 'before' and a 'after' of the rupture, clearly perceptible. Thus, the modernist formal rupture becomes a temporal framework; although it is a process, can be characterized as an event of the early twentieth century; the great temporal arc understood by the 'before' does not prevent us from approaching it as a unit. The discovery and its transformation into an object and archaeological problem determine a series of consequences, mainly the establishment of two categories between the architectonic and urbanistic artifacts: 'before' or 'after' the rupture.

FOR AUTHOR USE ONLY

The possible analytical uncertainties arising from the proximity to the present time can be placed under an operational control.

In the sequence, we analyze the relations between the modernist rupture and the Heritage, noting that the value of the Heritage is not self-evident. As the modernists seem to have perceived that the Heritage represented the danger of direct confrontation, they went through a series of actions:

i) To elaborate manifests, opinions, memorials, regulations, etc., that exposed the modernist way of relation with Heritage;

ii) Also to occupy positions in the Heritage Field; in this way they were able to seriously interfere and to insert their buildings in patrimonial contexts, promoting demarcations, selective demolitions and programmatic substitutions;

iii) As they inserted their bias in the Heritage field, the modernists committed themselves to the creation of a (pseudo) modernist Heritage.

iv) To ensure control over instances of reproduction, legitimation and consecration.

In questo capitolo, presentiamo la prima immersione empirica del ricercatore, attraverso la quale vengono riconosciuti il problema di ricerca e l'insufficienza teorica per risolverlo.

Attraverso il contatto con una piccola città storica brasiliana (Morretes, Paraná), il ricercatore scopre che diversi proprietari di fabricati storici sono contrari all'iscrizione delle loro proprietà come Patrimonio e che l'informazione disponibilie non è sufficiente a risolvere dei dilemmi della gestione patrimoniale.

In pratica, sembrava esserci una norma: gli interventi non solo dovrebbero esplicitamente distinguersi dal antico, ma dovrebbero anche formalmente optare per una sfumatura modernista. Pertanto, sarebbe necessario esaminare i fondamenti delle opzioni formali moderniste;

L'osservazione indicava che la definizione formale di ambienti urbani all'interno del pregiudizio modernista sembrava implicare una perdita di qualità dello spazio, che non poteva essere descritta in termini strettamente materiali, ma potrebbe essere correlata ad aspetti dell'ambiente materiale.

Avendo definito la necessità di rivedere le basi moderniste, iniziamo chiarendo la distinzione che applichiamo tra Modernità, Arte moderna e Architettura moderna.

Successivamente, presentiamo la conferma della rottura modernista - la "scoperta archeologica" della ricerca: c'è un "prima" e un "dopo" della rottura, chiaramente percepibili. Così, la rottura formale modernista diventa una struttura temporale; sebbene sia un processo, può essere caratterizzato come un evento del primo Novecento; il grande arco temporale inteso dal "prima" non ci impedisce di avvicinarci come un'unità. La scoperta e la sua trasformazione in un oggetto e un problema archeologico determinano una serie di conseguenze, principalmente la creazione di due categorie tra i manufatti architettonici e urbanistici: "prima" o "dopo" la rottura.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le possibili incertezze analitiche derivanti dalla vicinanza al tempo presente possono essere poste sotto un controllo operativo.

Nella sequenza, analizziamo le relazioni tra la rottura modernista e il Patrimonio, osservando che il valore del Patrimonio non è evidente. Poiché i modernisti sembrano aver percepito che il Patrimonio rappresentava il pericolo di uno scontro diretto, hanno attraversato una serie di azioni:

i) Elaborare manifesti, opinioni, memoriali, regolamenti, ecc. che esponessero il modo di relazione modernista con il Patrimonio;

ii) Occupare anche posizioni nel Campo del Patrimonio; in questo modo erano in grado di interferire seriamente e di inserire i loro edifici in contesti patrimoniali, promuovendo demarcazioni, demolizioni selettive e sostituzioni programmatiche;

iii) Quando hanno inserito il loro pregiudizio nel campo del Patrimonio, i modernisti si sono impegnati a creare un Pseudo-Patrimonio modernista.

iv) Garantire il controllo sulle istanze di riproduzione, legittimazione e consacrazione.

3.1 – Uma primeira imersão empírica.

Do ponto de vista estritamente cronológico, esta seção marca o verdadeiro início da pesquisa. É através do contato com uma realidade específica que o pesquisador, ao se deparar com um problema prático, constata uma insuficiência teórica para resolvê-lo e inicia uma reflexão com o objetivo de fazer avançar o conhecimento, buscando, se não resolver totalmente o problema, ao menos oferecer, baseado em sua experiência e sob sua perspectiva, um caminho possível para tal.

A realidade específica, no caso, é bastante singela, mas, como veremos, nos levará a uma busca bastante ampla, tanto teórica e filosoficamente quanto passando por países e continentes. Isto porque o problema se revela complexo e abrangente, podendo ser percebido tanto numa pequena cidade litorânea do Brasil quanto nas grandes metrópoles mundiais; tanto em ações hodiernas quanto naquelas realizadas em épocas passadas.

Comecemos, portanto, numa pequena cidade brasileira: Morretes. Trata-se de uma cidade que, sob os critérios atuais (tanto da teoria quanto da legislação vigentes) é considerada 'histórica'. Tendo passado por várias fases econômicas e culturais desde sua fundação em 1721[1], a cidade sofreu uma acentuada decadência econômica em fins do século XIX, e por isso foi pouco afetada pelas grandes transformações urbanas e arquitetônicas que marcaram as cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX; assim, um expressivo número de edificações anteriores ao século XX foi, pela relativa estagnação da cidade, salvo da destruição ou da renovação, de modo que o conjunto configura hoje o que chamamos de 'centro histórico'. Por volta da década de 1970, com mudanças na estrutura rodoviária e econômica do Paraná, Morretes volta a viver um processo de crescimento e modernização; porém, o ambiente cultural de então já reconhece a característica peculiar deste centro histórico, de modo que algumas ações de preservação, conservação e recuperação passam a acontecer; no início do século XXI, estas

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] A região passou a ser ocupada em meados do século XVII, devido à descoberta de jazidas de ouro. Todas as informações históricas desta seção estão referenciadas em MARTINS, 1995, KERSTEN, 2000 e, secundariamente, SALTURI, 2007.

ações resultam num processo de tombamento por parte das instituições públicas responsáveis pelo Patrimônio.

O pesquisador, Arquiteto e Urbanista, trabalhando numa instituição pública que atua na região[2], e instado pelo poder público local a se manifestar a respeito da conveniência para a cidade do processo de tombamento de seu centro histórico, se depara com uma situação peculiar: vários proprietários de imóveis históricos se posicionam contra o tombamento. Entre as razões apresentadas para tal, há uma que é comum em situações similares no Brasil: a legislação que regula o tombamento não vem acompanhada nem dos esclarecimentos necessários à população local sobre a importância do processo (que poderíamos chamar de um processo 'educativo'), nem de algum aporte de recursos que possibilitem a estes proprietários fazer frente à entropia natural de seus bens e às pressões de mercado, que frequentemente ignoram qualquer motivação cultural e consideram somente os interesses econômicos mais imediatos. Assim, com a cidade envolta em um novo ciclo de crescimento, causado também pela própria valorização do Patrimônio (que traz consigo um turismo que, paradoxalmente, nem sempre favorece a preservação – CHOAY, 2006), as pressões se multiplicam e incluem em seus efeitos a destruição do Patrimônio.

FOR AUTHOR USE ONLY

Porém, há outra razão para os proprietários não quererem o tombamento: existe um relacionamento conceitualmente conflituoso com as instituições patrimoniais, porque as iniciativas destas são baseadas em normas muitas vezes incompreensíveis para aqueles. Considerando toda a base conceitual (potencialmente contrária ao Patrimônio) que sustenta as ações das instituições governamentais do Patrimônio (ver seção 3.3), não chega a surpreender que os proprietários não as compreendam[3].

Um exemplo pode deixar mais claro este problema: o proprietário de um imóvel histórico que abriga um restaurante, sendo beneficiado pelo crescimento

[2] A Universidade Federal do Paraná. As atividades da UFPR, que tem um campus no litoral do estado, incluem pesquisas em diversas áreas, incluindo algumas relacionadas às estruturas físicas e sociais das cidades de sua área geográfica de atuação, que abrange Morretes e Antonina.

[3] Não será demais lembrar que os proprietários, em geral, não têm nenhuma dificuldade ou limitação para compreender o que quer que seja; são as ações institucionais, baseadas em princípios e normas paradoxais e que, frequentemente resultam no contrário do que se espera delas – a proteção e valorização do Patrimônio – que tornam as ações difíceis (quando não impossíveis) de entender.

do turismo, se vê diante da necessidade de ampliar seu estabelecimento. Para isso, necessita consultar o órgão estadual de proteção, que já havia estabelecido normas e limitações às atividades edilícias no Centro Histórico. É necessário aprovar um projeto. A primeira idéia do proprietário foi reproduzir, da melhor maneira possível, a tipologia e o estilo do imóvel existente em sua ampliação, que ocuparia a pequena área livre entre esta e a casa vizinha. O resultado seria algo similar ao que aparece na figura 3.1.1., que corresponde ao que o proprietário imaginava como coerente: se os turistas e ele próprio apreciam e valorizam as edificações antigas precisamente por suas características formais, seria então coerente manter as relações formais estabelecidas, preservando a unidade do conjunto e dissimulando que algo aí havia sido alterado, sem que isso trouxesse qualquer prejuízo nem significasse uma enganação ou uma desonestidade para com o observador eventual.

Figura 3.1.1 – Morretes, Centro Histórico.
À direita, antiga casa onde hoje funciona um restaurante. À esquerda, residência.
Ao centro, as 4 janelas são uma simulação digital de um possível projeto de ampliação que emulasse as características da edificação existente.
Foto e manipulação digital do autor.

No entanto, ao apresentar sua proposta, o proprietário é surpreendido pelo parecer do órgão responsável: ele não poderia emular a forma da edificação existente; antes, deveria realizar uma intervenção que se apresentasse clara e explicitamente como tal. Não deveria haver confusão ou ambigüidade – qualquer observador deveria ser capaz de, imediatamente e à

primeira vista, distinguir a parte acrescida daquela originalmente existente. Depois de várias tentativas fracassadas, tentando conciliar sua concepção a respeito do Patrimônio (adquirida da vivência com o turismo e o próprio imóvel) com as prescrições algo obscuras do órgão governamental, o proprietário decide solicitar uma orientação mais explícita – o que, *exatamente* ele deveria fazer para conseguir a aprovação de seu projeto. Como não poderia ser-lhe oferecida uma solução pronta, um projeto ou mesmo um rascunho no qual estivesse explicitada a forma que a ampliação deveria ter, foi-lhe sugerido que procurasse um entre os arquitetos que já haviam, previamente, feito projetos deste tipo e que houvessem sido aprovados – eles saberiam o que fazer. Munido de todo seu pragmatismo e cansado de tentar em vão a aprovação de que necessitava[4], o proprietário foi em busca de um destes arquitetos; feito o projeto, a aprovação foi simples e rápida. O resultado pode ser visto na figura 3.1.2.

Figura 3.1.2 – Morretes, Centro Histórico.
À direita, antiga casa onde hoje funciona um restaurante. À esquerda, residência.
Ao centro, a intervenção aprovada e construída.
Foto do autor.

Embora conhecendo as teorias que defendem esta postura (ver seção 3.3), o autor, quando instado para tal, não podia explicá-las a contento, pois

[4] Ele já havia, há muito tempo, desistido de tentar entender as normas da instituição. O relato que apresentamos é resultado de uma série de conversas informais com vários proprietários de imóveis históricos, empresários do comércio e membros da administração municipal de Morretes, realizadas em 2015 e 2016. A convite da Prefeitura Municipal, o autor participou, como consultor, de reuniões do Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico nas quais se discutiu o tombamento do Centro Histórico.

contrariavam suas convicções e seu bom-senso. Era necessário um maior aprofundamento, para tentar compreender a questão com mais clareza e, a partir daí, poder, conforme o caso, rever as convicções ou estar apto a propor novas perspectivas teóricas que pudessem embasar ações voltadas à Gestão do Patrimônio Histórico que pudessem superar estas dicotomias, eventualmente contribuindo para uma melhor relação entre proprietários e órgãos de preservação. Assim, seria necessário examinar melhor os exemplos à mão, bem como os fundamentos da postura 'oficial' sobre a Gestão do Patrimônio.

A primeira providência foi um exame mais detalhado do Centro Histórico; como há uma cidade vizinha – Antonina – que também tem um Centro Histórico de características similares às do de Morretes[5], o exame poderia se estender a esta cidade. Um primeiro reconhecimento revelou um exemplo bastante característico, que poderia servir como uma referência a respeito da citada postura oficial: uma intervenção feita num prédio público, sob os auspícios do próprio órgão de preservação (figura 3.1.3).

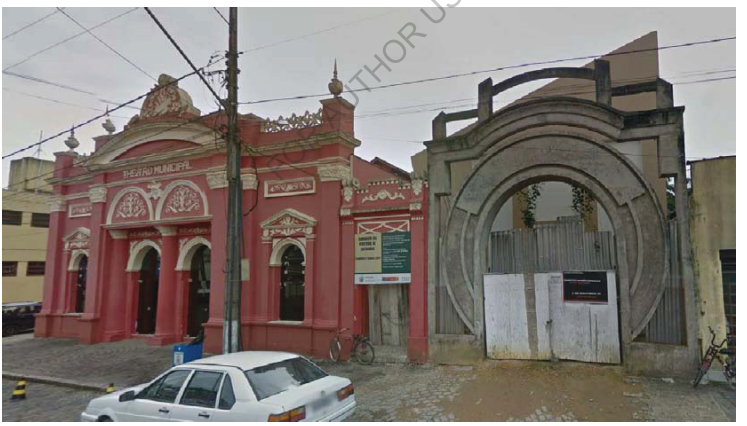


Figura 3.1.3 – Antonina, Centro Histórico.
À esquerda, antigo Teatro Municipal. À direita, intervenção realizada pelo IPHAN.
Foto do autor.

Esta observação permite concluir que o caso do restaurante de Morretes não se deu por casualidade, ou por uma posição tomada *ad hoc*, que não seria

[5] As duas cidades distam cerca de 14 km entre si, e as histórias de ambas guardam muitas similaridades e convergências. O Centro Histórico de Antonina foi tombado pelo IPHAN em 2012; há estudos em andamento para o tombamento do de Morretes.

reveladora de uma política consolidada e deliberada; ao invés disso, tudo indicava que esta é precisamente a norma: a intervenção que não apenas se destaca explicitamente do antigo, mas que também explicita a opção formal pelo modernismo; enquanto o portal procura reproduzir um outro que existia anteriormente, e que as fotos antigas permitem inferir como sendo o original, o projeto da ampliação não leva em conta os elementos formais do prédio existente, antes as renega e deixa clara esta opção. Como no caso do restaurante de Morretes, é preciso que o novo seja modernista. Portanto, a questão da Gestão do Patrimônio não apresenta como problema apenas a opção pela diferenciação obrigatória, mas também a opção pelo modernismo como modelo único e universalmente válido (a *doxa*, o oficial, o impensado).

Evidentemente, o desalinhamento de alguns proprietários e do pesquisador com estas posturas poderia ser apenas um fenômeno isolado ou minoritário, e estas poderiam representar a opção majoritariamente aceita como válida; ou, mesmo sendo parcial, talvez restrita aos intelectuais que dominam as questões teóricas pertinentes, represente a posição mais embasada, mais pertinente. Seria, portanto, necessário empreender uma análise de seus fundamentos, revisitando as teorias modernista e sobre o Patrimônio para conhecendo-lhes as bases, poder realizar a operação interpretativa necessária.

FOR AUTHOR USE ONLY

Antes de avançar, será interessante observarmos mais alguns exemplos do Centro Histórico de Morretes (figuras 3.1.4 a 3.1.):

Figura 3.1.4 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.5 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.6 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.7 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.8 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.9 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.10 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.11 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.12 – Morretes, Centro Histórico.
Sede local do órgão estadual de proteção ao meio Ambiente.
Foto do autor.

AUTHOR USE ONLY

Figura 3.1.13 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 3.1.14 – Morretes, Centro Histórico.
Sede de instituição pública.
Foto do autor.

Figura 3.1.15 – Morretes, Centro Histórico.
Sede de instituição pública.
Foto do autor.

Figura 3.1.16 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.17 – Morretes, Centro Histórico.
Agência de banco privado.
Foto do autor.

Figura 3.1.18 – Morretes, Centro Histórico.
Foto do autor.

Figura 3.1.19 – Morretes, Centro Histórico.
Agência de banco público.
Foto do autor.

A observação do Centro Histórico possibilitou algumas conclusões provisórias. Parece ter ocorrido uma perda de referências, já que muitas intervenções não contêm elementos da tradição formal arquitetônica; o abandono dos ornamentos é um traço característico. Parece haver uma tendência a reproduzir o modelo modernista, mas, frequentemente, diluído, aparentando pouco domínio da linguagem acadêmica – um modernismo mundano, de segunda linha. Quando se examina os edifícios institucionais, que

certamente foram projetados por profissionais bem posicionados no Campo[6], verifica-se que pouco se diferenciam dos demais, a não ser por uma observância mais estrita dos padrões dominantes no Campo e um maior domínio do léxico[7].

Duas coisas, no entanto, ficaram claras: seria necessário, como já dissemos, examinar os fundamentos das opções formais modernistas, que representavam o padrão hodierno; além disso, a observação parecia indicar para uma perda, uma deterioração do ambiente que se afigurava como pertencendo apenas marginalmente ao domínio material, como um efeito não material dos elementos materiais. Em outras palavras: a definição formal dos ambientes urbanos, com as características aí observadas, parecia implicar numa perda da qualidade dos espaços, mas uma perda que não podia ser descrita em termos estritamente materiais; antes, a materialidade era portadora de significados, e uma determinada opção formal poderia apresentar significados positivos ou negativos no âmbito simbólico. O acréscimo de significados simbolicamente negativos, ou a perda dos positivos, parecia indicar uma descontinuidade – uma perda – em relação à qualidade ambiental – amplamente reconhecida – que os ambientes históricos contêm.

A partir daí configura-se o itinerário da pesquisa. Antes de avançarmos, porém, devemos esclarecer a utilização de alguns termos que povoarão densamente este texto, e cujos significados, frequentemente tomados como evidentes, só o são na medida em que fazem parte da doxa do campo; nós, no entanto, os utilizaremos em sentido mais específico, como veremos a seguir.

FOR AUTHOR USE ONLY

[6] O que, é bom esclarecer, não quer dizer que estes profissionais são importantes ou reconhecidos, nem que ocupam posições de destaque social – e, muito menos, que seus projetos sejam inerentemente bons. O bom posicionamento no Campo pode significar apenas que estes profissionais estão alinhados com as forças dominantes, o que possibilita que eles obtenham os cargos e as funções legitimadas, e os mantenham; ou que possam obter os comissionamentos relativamente mais rentáveis, e que sua posição no mercado de projetos e obras não seja ameaçada pela livre concorrência. A concorrência para eles se reduz aos profissionais que ocupam posições semelhantes no Campo. BOURDIEU, 1989, p. 298.

[7] Características que, por si sós, não garantem uma qualidade intrínseca a seus trabalhos, a não ser, quando muito, dentro dos estritos limites da doxa.

3.1.2. Modernidade, Arte Moderna, Arquitetura Moderna.

Alguns termos, por mais que sejam utilizados, permanecem envoltos em certa confusão; algumas vezes, é precisamente sua utilização difundida em diferentes meios intelectuais ou culturais, desacompanhada de definições precisas ou deliberadamente lançada como meio de borrar as fronteiras conceituais (segundo algum interesse específico), que não permite uma maior clareza em relação ao seu significado – cada um utiliza o conceito segundo sua capacidade de compreensão ou segundo sua vontade.

Não há dúvida de que Modernidade é um destes termos (BERMAN, 2001). Tradicionalmente, ser 'moderno' estava associado a uma adequação ao período em que se vive, no sentido de estar '*up-to-date*', de modo que tudo que fosse atual, especialmente aquilo que estivesse sintonizado com as tendências da moda ou da vanguarda, era, exatamente por isso, 'moderno'. Benevolo (2017), por exemplo, registra o termo em uso durante o Renascimento, no sentido apontado acima.

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, cada época tinha o *seu* 'moderno', sendo possível que diferentes intérpretes associassem a mesma designação a diferentes (até mesmo contraditórios) objetos ou ações. O que fosse 'novo' podia ser (e frequentemente era) chamado de 'moderno'. Por conta desta dinâmica, algo que fosse moderno poderia, de maneira rápida e quase imperceptível, deixar de sê-lo, ela simples existência de algo que fosse 'mais moderno', e que viria a substituir a condição do moderno precedente. Ser moderno era algo fugaz e instável.

Da mesma forma, a existência de coisas ou ações 'modernas' emprestava, pela sua própria presença, uma condição de modernidade a uma determinada época ou período; mas, exatamente por isso, cada época se entendia como moderna, sendo substituída por ma versão ainda mais moderna assim que novos fatos ou ações se mostrassem como mais 'atualizados', ou que fossem entendidos como representantes de um pensamento mais desenvolvido. Este pensamento, porém, não significava um problema, uma instabilidade psíquica ou emocional generalizada, porque, embora ser moderno

fosse algo passageiro por natureza, havia elementos da Cultura[8] que emprestavam a cada época um sentido de continuidade e permanência (CARVALHO, 2015); ser moderno era apenas o aspecto mutável de um mundo que era entendido como eterno, dentro do qual os elementos mutáveis e passageiros se acomodavam de maneiras variadas, convergentes ou não com os fatores imutáveis.

Foi apenas no século XIX que pensadores como Hegel e Comte começaram a supor um 'fim da História', entendendo que seu tempo representava a consecução dos projetos e desígnios que haviam motivado as ações humanas até então, de modo que a humanidade haveria alcançado seu estágio final de desenvolvimento; assim, esta época seria, por suas características finalísticas, a epítome da modernidade, sendo possível designá-la, portanto, como *a* Modernidade por excelência e definição. Desta forma, o pensamento contemporâneo influenciado por estas noções passou a empregar uma divisão periódica da História, na qual a contemporaneidade passava a ocupar a posição da *Modernidade*, absoluta e definitiva. Evidentemente, este posicionamento carregava consigo alguns problemas interpretativos, já que, ou a humanidade chegaria a um final ou a Modernidade teria que estender seus limites indefinidamente, de modo a abarcar as gerações sucessivas. Na segunda opção, a própria definição de Modernidade perderia sua precisão,

FOR AUTHOR USE ONLY

[8] Vale lembrar que trabalhamos dentro dos limites (históricos e cognitivos) da Civilização Ocidental, cujas bases se assentam na filosofia grega, no direito romano e na religiosidade judaico-cristã (CARVALHO, 2015). Como demonstra HINGLEY (2005), o Império Romano já trazia em si uma noção de globalização, embora o que era entendido como 'mundo' naquela época fosse muito menos abrangente do que o 'globo' como entendemos hoje; somente a partir dos chamados 'descobrimentos', a partir do séc. XV, os limites cognitivos de nossa civilização passaram a coincidir com os limites planetários, ao mesmo tempo em que as demais civilizações (algumas mais antigas e estruturadas – ao menos em alguns aspectos – do que a Civilização Ocidental) passaram a incorporar, em graus variados, conceitos e valores 'ocidentais' em suas próprias culturas, tendo algumas destas perecido ou se descaracterizado por conta desta influência, o que não pode ser considerado, a princípio, como inerentemente bom ou ruim. Assim, não aplicamos aqui a divisão entre as civilizações como uma petição de princípio (no sentido em que é corretamente criticada por SAID, 2007), um indicativo etnocêntrico, mas apenas como uma constatação da realidade histórica das divisões práticas e cognitivas que marcaram o mundo até a contemporânea 'globalização' (que, por sinal, está longe de exterminar as divisões culturais, se é que um dia virá a fazê-lo). Sendo mais explícitos: não propomos a divisão entre as civilizações como um critério de valor. Vale lembrar também que esta constatação cultural não contradiz critérios interpretativos contidos nesta tese, segundo os quais existem elementos constitutivos do Ser Humano que transcendem as divisões culturais e civilizatórias. Por fim, vale também lembrar que as chamadas 'civilizações' não são monólitos estáticos, mas elementos multifacetados e dinâmicos, que se transformam ao longo da História, sem um rumo definido previamente (ver a respeito ELIAS, 1994, considerando com reservas uma certa ambigüidade do autor em relação à questão da 'direção' e do 'sentido' na História).

pois, potencialmente, a chamada Modernidade duraria para sempre e deixaria, portanto, de ter utilidade enquanto conceito distintivo. Se, por outro lado, a Modernidade chegasse ao fim, sendo substituída por outra época ou período, então, mais uma vez, a noção perderia utilidade, pois modernidade e passado guardam uma contradição entre si. Esta confusão conceitual, no entanto, não deixou de interessar a algumas correntes de pensamento, interessadas em promover uma mentalidade baseada num 'eterno presente'.

De qualquer forma, a época atual começou a ser chamada de 'modernidade' e, como conseqüência, se tornou necessário buscar definições o mais precisas possível para tal pseudo-conceito[9]. Não foi das tarefas mais difíceis estabelecer balizas temporais, uma vez que alguns eventos históricos significativos determinaram transformações sociais de tal vulto que podem ser associadas a uma nova 'era'; assim, o período das 'grandes navegações' é frequentemente escolhido como marco temporal para o início da Era Moderna; alguns autores, no entanto, preferem o marco temporal da revolução Industrial como sinalização para o início da mesma Era. Diferentes perspectivas sobre o que constitua este período histórico levam a admitir outros marcos.

Desta forma, a noção de 'modernidade' costuma ser utilizada mais como uma ferramenta simbólica, dando a impressão de que define uma Era quando, de fato, apenas aceita e reforça a imprecisão (característica mesmo de nossa época). No entanto, estas constatações não devem ser vistas como uma crítica ao pensamento contemporâneo – é improvável que uma época consiga definir a si mesma durante o curso dos acontecimentos. Pensadores do futuro possivelmente terão uma visão mais clara sobre nosso tempo, e poderão defini-lo com mais precisão. O que nos interessa aqui é que uma época ambígua e complexa escolheu para nomear a si mesma precisamente um termo que não deveria, segundo sua origem semântica, ser empregado senão no sentido do transitório. Por conta destas questões, procuraremos não associar nossas análises à idéia de 'modernidade', entendida genericamente,

FOR AUTHOR USE ONLY

[9] O termo 'modernidade' deriva inicialmente de uma adjetivação; desliza, gradualmente, para o campo conceitual, sem, no entanto, atingir a precisão de um conceito, embora seja usado frequentemente como tendo esta característica, para o que determinados autores se esmeram em elaborar complexas explicações. Veja-se, p. ex. o caso de BAUMAN (2001) com sua 'modernidade líquida', que não acrescenta nada de substancial ao que BERMAN (2001) já havia exposto em 'Tudo que é sólido desmancha no ar', apenas o faz em estilo e com argumentos que podemos associar ao que se costuma chamar de 'pós-moderno' (termo não menos ambíguo e impreciso), e com características marxistas.

mas, sempre que possível, estabelecer o balizamento temporal para os fenômenos observados.

Porém, a ambigüidade conceitual[10] da chamada Modernidade trouxe consigo consequências que importam para nossa pesquisa. Uma delas é o fato de que um conjunto de fenômenos artísticos e culturais, ocorrido a partir de meados do século XIX, para os quais as questões estéticas e filosóficas importantes estavam relacionadas com algumas das características mais marcantes de seu tempo[11], foi chamada de Arte Moderna (GOMBRICH, 1972). Não há dúvida de que chamar um movimento artístico de Arte Moderna acarretaria na absorção, ao menos em parte, das ambiguidades do termo; porém, não apenas as próprias expressões do movimento[12] pretendiam incorporar em suas realizações algo da ambigüidade características de seu tempo, como também estavam interessadas (politicamente, no sentido amplo do termo) em explorar estas mesmas ambiguidades, de modo a borrar as rígidas fronteiras que até então haviam definido algumas características do Campo Artístico (como o direito de entrada, os critérios de legitimação e consagração, etc.). 'Arte Moderna' foi a denominação dada para um conjunto de manifestações que buscavam deliberadamente romper com os cânones representativos - o sistema simbólico - vigentes. Em retrospecto, pode-se identificar certo grau de coerência e convergência entre as diversas manifestações, de modo que, para a crítica contemporânea, existe a Pintura Moderna (ou Modernista), assim como a Escultura, a Música, a Literatura, a Dança, o Teatro, etc., todos 'Modernos'. Tanto as ambiguidades próprias da constituição conceitual da Arte Moderna quanto suas relações com fenômenos de seu tempo fizeram com que o modelo sofresse de um esgotamento

FOR AUTHOR USE ONLY

[10] É preciso notar que não colocamos aqui em dúvida a distingüibilidade de nossa época, apenas ressaltamos a ambigüidade do termo usado para designá-la.

[11] Entre as quais podemos citar as profundas transformações tecnológicas (associadas às correspondentes transformações perceptivas e cognitivas), que compreendiam novas técnicas e novos materiais; a intensa e crescente concentração das populações nos meios urbanos; a crescente ampliação das possibilidades de deslocamento das pessoas e de difusão das idéias; e, não menos importante, as transformações políticas, intensificadas desde a Independência Americana e a Revolução Francesa, que foram parte das causas do surgimento de movimentos revolucionários de vários matizes, em diversas partes do mundo. (HOBSBAWM, 1977; 1982; 1998).

[12] Podemos falar em movimento apenas retrospectivamente e de maneira simplificada, uma vez que não existiu uma unidade, seja de propósitos ou de ações, entre as diversas correntes da chamada Arte Moderna. Se hoje podemos reconhecer uma aparente unidade nas manifestações, isto se deve à convergência de interesses e de métodos expressivos empregados pelos artistas (GOMBRICH, 1972).

simbólico, de modo que se considera que a chamada Arte Moderna foi um ciclo que se encerrou; alguns críticos e historiadores (GOMBRICH, 1972) estabelecem este encerramento logo após o final da Segunda Guerra, outros em momentos diversos. Esta indefinição temporal está, naturalmente, ligada às demais indefinições e ambiguidades do fenômeno: ninguém pode afirmar, com absoluta certeza e precisão, quando e como algo que não se sabe exatamente o que é (ou foi) terminou. O fato é que as condições (políticas, culturais, sociais) se alteraram, e, como conseqüência, enfraqueceram as bases de sustentação da Arte Moderna, que, na esteira das ambiguidades que a definiam, deu lugar a manifestações igualmente indefinidas, como o chamado Pós-Modernismo.

Enquanto a Arte Moderna era um fenômeno em desenvolvimento, uma das manifestações culturais que faziam parte deste conjunto era a Arquitetura. Neste contexto, arquitetos que buscavam romper com alguns dos padrões e limites estéticos vigentes, ou que empreendiam pesquisas formais fora dos cânones acadêmicos, ou ainda que buscavam novos modos de expressão em sintonia com os avanços técnicos e sociais, desenvolveram novas formas de produzir Arquitetura. Neste sentido, havia uma Arquitetura Moderna, com manifestações como o Art Noveau (estilo no qual podemos incluir as obras de Gaudí), o Art Dèco, e ainda as correntes Futurista, Neo-plasticista, International Style, etc., que se desenvolveram independentemente, algumas até mesmo simultaneamente, em diversos países (especialmente – mas não apenas – na Europa, onde havia as condições mais favoráveis para manifestações artísticas de vanguarda) (WOLFE, 1990). Não havia então uma coerência (formal, metodológica ou programática) entre as diferentes tendências, nem a respectiva aceitação perante o público ou a crítica se dava de maneira similar – alguns experimentos obtiveram grande aceitação, ao passo que outros se mantiveram restritos a determinados grupos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta diversidade não contribuía para que as tendências fossem vistas e entendidas como um conjunto coerente (que, de fato, não eram), mas, mais importante, não favoreciam qualquer das tendências nas disputas pela dominância no Campo, cada qual pretendendo, explicitamente ou não, que a sua proposta se tornasse aquela que representaria *a Modernidade*, e, portanto, que passasse a contar com a força simbólica suficiente para se impor perante

as demais, fazendo com que seus arquitetos obtivessem a legitimidade para obter as posições mais importantes no Campo e, consequentemente, a primazia na obtenção das comissões disponíveis. Se uma corrente obtivesse a dominância, aqueles que dela fizessem parte obteriam todos os lucros (simbólicos e materiais) derivados desta posição. Como em todos os campos, as disputas pela dominância se revelam como lutas fratricidas, nas quais os que vencem, em geral, eliminam seus concorrentes através da utilização sistemática da violência simbólica (destruição das reputações, desprestígio das produções, alijamento das posições – políticas, comerciais, acadêmicas, etc.) (BOURDIEU, 2007, p. 215). Estas disputas prosseguem sem solução até meados da década de 1920, inclusive com o surgimento de novas tendências e sub-tendências (BENEVOLO, 2001).

No entanto, é neste contexto que acontece um lance chave para o futuro desenvolvimento da Arquitetura Moderna: Jeanneret-Gris, um homem intelectualmente limitado[13], mas dotado de um grande senso de estratégia, forte senso de oportunidade e compreensão sobre as forças atuantes no campo, participa – atuando como mentor, principal ideólogo e divulgador – da criação do CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna[14] (GIEDION, 2004). Apesar de no primeiro Congresso haver algumas disputas pela dominância simbólica, a personalidade totalitária de Jeanneret-Gris conseguiu se impor (com o auxílio de Giedion e outros – GIEDION, *op. cit.*),

FOR AUTHOR USE ONLY

[13] Fazemos esta afirmação baseados exclusivamente em suas obras publicados, que revelam as limitações de um semi-letrado disposto a opinar, com ares de superioridade, sobre tudo. O fato de que muitos intelectuais sérios afirmem que se tratava de um gênio apenas revela o caráter mistificador dos escritos e pronunciamentos deste homem, assim como o comprometimento destes intelectuais com as idéias que ele defendia, e que não foram empiricamente comprovadas – antes o contrário: ver capítulo 4. É possível que a pessoa de Jeanneret-Gris fosse melhor que suas obras (embora a bibliografia abaixo demonstre que provavelmente não fosse) – no entanto, não nos propomos aqui a realizar qualquer avaliação sobre a pessoa, apenas sobre a obra e suas consequências para nosso tempo. A mistura da imagem da pessoa com o julgamento das obras é típico dos apologistas, que procuram justificar as obras por supostas qualidades pessoais, ou justificar a pessoa por supostas qualidades das obras; é através deste artifício que muitos críticos simplesmente omitem que Jeanneret-Gris foi fascista, colaboracionista e racista (ANTLIFF, 2007; JARCY, 2015; CHASLIN, 2015; PERELMAN, 2015), por exemplo, como se estes fatos não tivessem nenhuma ligação com suas idéias e obras. Por tudo isso é que não empregamos o famoso auto-concedido pseudônimo que Jeanneret-Gris utilizava, pois consideramos que esta 'mudança' de um nome para um slogan fazia parte de sua estratégia para criar um mito em torno de sua pessoa, à qual a crítica (acriticamente) e a historiografia, ao se submeterem, servem de instrumentos, conscientemente ou não.

[14] Do Francês: *Congrés Internationaux d'Architecture Moderne* – Uma competente e aprofundada crítica a respeito dos CIAM pode ser encontrada em MUMFORD, 2000.

submetendo as divergências a um consenso (a princípio artificial). Desta forma, tendo dominado uma das principais instâncias coletivas de elaboração conceitual e de discussão política sobre a arquitetura e o urbanismo, Jeanneret-Gris passou a definir os rumos teóricos que viriam a compor o ideário e o programa da Arquitetura Moderna, escudado por um grupo de intelectuais, bem preparados e dispostos a empreender grandes esforços para a consolidação de suas posições (ver capítulo 4).

Porém, tão importante quanto a dominância teórica e política foi o simples fato de o Congresso ter recebido um nome definidor: 'da **Arquitetura Moderna**'. Com uma visão que hoje em dia associamos às grandes campanhas de *marketing*, Jeanneret-Gris e seus colaboradores decidiram promover um congresso sob uma designação que, naquele momento, ainda não havia conquistado um lugar de destaque no ambiente simbólico – prova disso é que o mesmo tipo de arquitetura era promovido por Philip Johnson como 'International Style' ainda em 1932, sendo 'moderno' usado apenas como um adjetivo, não como uma designação de estilo (HITCHCOCK and JOHNSON, 1997).

FOR AUTHOR USE ONLY

Com este lance visionário, o suíço conseguiu não apenas abrigar todas as variantes estilísticas sob um mesmo nome, como também promover quase um 'desaparecimento' das demais designações[15]. Além disso, e talvez ainda mais importante, usurpou semanticamente a palavra 'moderno', transferindo a carga do adjetivo, por extensão, a todos os elementos componentes do grupo, ao mesmo tempo em que retirava de circulação o uso original do adjetivo para ser empregado em relação à arquitetura de modo geral. A partir de então, qualquer evento no campo da Arquitetura e do Urbanismo não poderia mais ser chamado simplesmente de 'moderno', toda vez que um observador considerasse apropriado, sem que comprometesse imediatamente o mesmo evento com um ideário e um programa específicos. Portanto, deixou-se de usar, em arquitetura, 'moderno' para qualquer coisa que não fosse *a 'Arquitetura Moderna'*. E mais: a imprecisão conceitual dada ao termo ao

[15] Em alguns contextos específicos, outras designações permanecerem, minoritariamente, em uso, como o 'International Style' no mundo anglo-saxão. Porém, em nenhum contexto as referências à 'Arquitetura Moderna' deixavam de ser compreendidas em seu escopo e abrangência, como acontece ainda hoje. A utilização do termo ultrapassou inclusive os limites do Campo, e passou mesmo ao domínio comum.

abarcar as nuances e as variações produzidas pelos grupos, permitia, por isso mesmo, permanecer sempre 'moderna', independente dos rumos formais que pudessem ser seguidos.

A partir de então, completou-se a usurpação semântica com o emprego (a um tempo legitimado e legitimador) de *Arquitetura Moderna* como um termo que dispensava maiores explicações: já havia um 'História da Arquitetura Moderna' em 1950 (ZEVI, 1950), e outras a sucederam (BENEVOLO, 2001; FRAMPTON, 2000), além de artigos e ensaios variados (COLQUHOUN, 1978; CURTIS, 1996; entre muitos outros), sem maiores detalhes sobre a escolha desta designação por parte de seus respectivos autores: de fato, era desnecessário, o sentido estava dado. O termo também foi, em alguns momentos, entendido como uma potencial armadilha, pois aprisionava a uma concepção; assim Tafuri e Dal Co (1976) preferiram 'arquitetura contemporânea' para sua história publicada em 1976. Mas, a armadilha estava armada: para a tradução no Brasil deu-se o nome, precisamente de... 'História da Arquitetura Moderna', e o mesmo se deu com a tradução publicada nos Estados Unidos (TAFURI e DAL CO, 1986)! Diga-se de passagem que a escolha dos tradutores não visava apenas um direcionamento mercadológico[16], mas correspondia, de fato, ao conteúdo do livro: descontado um viés discursivo de nuances marcadamente marxistas, que, em parte, diferenciava esta obra de outras 'histórias' precedentes, tratava-se de mais uma 'história da arquitetura moderna', pouco diferindo ou acrescentando em relação às demais.

FOR AUTHOR USE ONLY

* * *

Nosso objeto de estudo não é um evento, mas um processo: a ruptura com a tradição, promovida pela Arquitetura Moderna, suas características formais, suas consequências eco-simbólicas. Seus limites são imprecisos no que se refere a um possível início (por volta do final do século XIX), e não é possível estabelecer um final pois, a rigor, ao mesmo tempo em que,

[16] Não parece lícito supor que tenha havido aí um deslize, pois é por demais notória a distinção semântica entre 'moderna' e 'contemporânea' nas línguas portuguesa e inglesa; por isso, supomos um direcionamento mercadológico, pois também não parece lícito supor, sem elementos que o indiquem, que os tradutores pretendessem alterar deliberadamente o sentido do título (o que, no entanto, não é impossível), ainda mais se consideramos que os dois casos se deram em momentos e lugares distintos.

precipitadamente, alguns críticos apontam um 'fim da Arquitetura Moderna' coincidindo com algum evento específico (a implosão de Pruitt-Igoe, a construção de Brasília, etc.) é possível perceber (ver capítulo 5), que o processo não se encerrou, permanecendo a existência tanto de projetos e obras Modernistas quanto de disputas simbólicas no Campo referentes à dominância modernista[17].

Desta forma, nosso estudo se estende, a montante, para além dos limites da chama Modernidade (quaisquer que sejam estes limites), ao mesmo tempo em que, a jusante, os limites se estendem até o presente, mas apenas pelo fato de que o processo ainda pode ser observado, não porque esteja concluído. Potencialmente, o processo ainda tende a continuar, o que não invalida o procedimento de pesquisa, que pode se definir em relação ao inventário das partes já consumadas daquele.

Portanto, nossa pesquisa não se relaciona com o que possa ser chamado de Modernidade; de fato, não nos referimos a esta suposta Era, a não ser, no máximo, indiretamente e por aproximação. Da mesma forma, faremos referência à chamada 'Arte Moderna' apenas episodicamente, e sempre de maneira explícita, de modo a não deixar dúvidas de que se trata do movimento artístico, preciso e limitado historicamente, seguindo a linha interpretativa proposta por Gombrich (1972). Fora estes casos específicos, 'moderno' e 'modernista' se referirão especificamente à Arquitetura Moderna conforme foi entendida por Benevolo, Zevi e todos os demais citados anteriormente, bem como continua sendo entendida no domínio da cultura popular. Sempre que não houver referência em contrário, será dispensado o uso de outras denominações e outros qualificativos, utilizando livremente estes termos sem maiores pormenores, resguardados os limites de atribuição que serão detalhados nos capítulos 4 e 5 – daremos como assentado que a Arquitetura Moderna, em que pesem algumas raízes em comum, é um fenômeno diverso e independente da chamada Arte Moderna, da qual pode ser

FOR AUTHOR USE ONLY

[17] A própria existência desta tese testemunha a permanência das disputas simbólicas no Campo.

considerada uma derivação (ou um aspecto, ou um desdobramento, ou um ramo) em princípio, mas não em seu desenvolvimento.[18]

3.2 - Constatação da ruptura modernista – a descoberta arqueológica

Um dos pontos centrais desta tese consiste na constatação empírica de um fenômeno que, compreendido segundo os princípios interpretativos que aplicamos, revela-se de extrema importância: a arquitetura moderna promoveu uma ruptura com a tradição.

Pode parecer que se trata de uma constatação banal, ou de um truísmo, pois todo o ideário modernista (incluída aqui a Arte Moderna, conforme definida acima) se baseia precisamente na idéia de uma ruptura, até mesmo uma iconoclastia, em relação a uma série de elementos culturais ligados a um conjunto de tradições[19]. Porém, importa notar que este conjunto de tradições é composto precisamente por elementos constituintes das características civilizacionais (ELIAS, 1994): a ligação, sedimentada e contínua ao longo de incontáveis gerações, entre as diversas etapas do desenvolvimento cultural; o

FOR AUTHOR USE ONLY

[18] Vale notar que algumas características adquiridas da Arquitetura Moderna contradizem, ao menos parcialmente, alguns dos princípios basilares da Arte Moderna, especialmente a iconoclastia, que colocava todos os valores tradicionais sob suspeição e ataque, mas da qual a Arquitetura Moderna se apressou em se afastar, através de sua busca por perpetuação, assinalada por sua inclusão, auto-promovida, no rol do Patrimônio. A rigor, como aponta Holston (1993), se a arquitetura Moderna pretendesse ser coerente com as idéias que lhe deram origem, deveria negar para si mesma a posição de Patrimônio Histórico – simbolizada pelos tombamentos – e defender que seus edifícios (por mais 'geniais' que os próprios modernistas, ou seus defensores, os considerem) pudessem ser livremente substituídos por outros sempre que uma mudança tecnológica, social, de interesses, de demandas ou de perspectiva, assim o determinasse. A traição aos princípios, que se configura com a demanda por tombamentos dos produtos modernistas, na verdade apenas revela o quanto as questões, digamos, conceituais (ou, como preferimos, programáticas), não têm (ou deixam de ter), neste caso, importância frente às questões da tomada e da manutenção das posições no Campo.

[19] Devemos lembrar que nem todo elemento proveniente do passado pode ser, automaticamente, considerado como tradicional. A própria idéia de tradição deve ser compreendida em sua dinâmica histórica: sabemos que as tradições podem ser 'inventadas' (HOBSBAWM, 1997); no entanto, seria uma incompreensão da História afirmar, por extensão, que todas as tradições são inventadas – aquelas que o são estão relacionadas a fatores sociais que não estão consolidados nos julgamentos e comportamentos gestados e mantidos ao longo das gerações sucessivas, mas sim em fatores político-culturais que estão em condição de ser manipulados justamente porque lhes falta a longa sedimentação própria dos elementos definidores das características civilizacionais. Por isso, vários fatores históricos próprios de nossa época repleta de características cambiantes, oriundos da introdução de condições sociais e tecnológicas inéditas, por não estarem culturalmente consolidados podem ser manipulados e comporem tradições inventadas. Outros elementos culturais, consolidados, compõem tradições de base multigeracional, que não podem ser facilmente manipulados – o retorno das estruturas religiosas na Polônia, por exemplo, após a queda da dominação Soviética, mostra esta dificuldade.

fato de que valores permanecem e são passados às gerações sucessivas, de modo que é possível reconhecer uma continuidade e uma unidade cultural dentro de um determinado conjunto social (nação, etnia, etc.), é de significado fundamental para a sustentação identitária destes grupos.

Assim, em um período marcado por diversas transformações sociais e culturais (HOBSBAWM, 1977, 1982, 1998), várias foram as rupturas culturais (espontâneas ou provocadas) em relação a tradições; como afirma CHOAY,

> A revolução industrial, como ruptura em relação aos modelos tradicionais de produção, abriu um fosso intransponível entre dois períodos da criação humana. Quaisquer que tenham sido as datas, que variam de acordo com cada país, o corte da industrialização continuou sendo [...] uma linha intransponível entre ***um antes***, em que se encontra o monumento histórico isolado, e ***um depois***, com o qual começa a modernidade. (2006, p. 127. grifos nossos).

Embora a autora aponte corretamente a ruptura, ela não enfatiza suficientemente dois aspectos, que importam para nossa pesquisa: em primeiro lugar, não foi apenas em relação aos modelos tradicionais *de produção* que houve uma ruptura – de fato, tanto a transformação destes modelos determinou transformações em outros aspectos sociais, quanto transformações culturais – e cognitivas – tiveram seu papel na consecução daqueles[20]. Em segundo lugar, a autora sugere que a ruptura se deu de maneira unívoca, que *toda* a sociedade foi afetada da mesma forma e com a mesma intensidade.

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta afirmação pode ser entendida como um alinhamento ideológico, no sentido de uma aceitação do processo como dado, e, portanto, inquestionável, algo a que temos que nos conformar. Mas, ainda mais importante, especialmente considerando o tema (o Patrimônio) do livro no qual esta afirmação aparece, é que a autora deixa de perceber que é justamente na Arquitetura que se pode observar que a ruptura não atingiu igualmente todos os aspectos da sociedade. Enquanto diversas características sociais sofrem transformações profundas, inclusive alguns aspectos dos conjuntos urbanos, a Arquitetura mantém e preserva diversas características de ligação com o Passado, de modo que uma linha de continuidade que se estende por séculos

[20] Como demonstram, por exemplo, os percalços e barreiras culturais impostas a estas transformações em determinados contextos culturais, ou as manifestações abertamente contrárias a estas, como os Luditas (SALE, 1995).

– até milênios – continua a determinar algumas características arquitetônicas. Assim, por mais que as novas técnicas permitam, por exemplo, o surgimento dos primeiros arranha-céus, estes continuam a ser elaborados segundo variações de modelos tradicionais. A permanência dos elementos ornamentais, por exemplo, não apenas nos arranha-céus, mas igualmente em estações de trem, fábricas e outras edificações feitas para abrigar novos usos, revela que a ruptura não havia se imposto de maneira igual por todos os produtos culturais. Ao contrário, a Arquitetura parece ser portadora de alguns valores que não se deixaram alterar imediatamente, podendo inclusive ser entendidos como índices de elementos culturais perenes ou continentes de forte carga cultural sedimentada.

Portanto, à ruptura apontada por Choay não corresponde (ou, no máximo, corresponde apenas parcial e marginalmente) uma ruptura na Arquitetura. Esta, de fato, se mantém ligada às tradições e permanece como portadora de valores e elementos formais herdados do passado e em estreita continuidade com as tradições. Este fato pode ser facilmente verificado por uma simples observação estilística (ver capítulo 5): até o final do século XIX, são os estilos com bases historicistas, em todas as suas variantes, acrescidos ou não de referências às formas da Natureza, que dominam as paisagens urbanas.

FOR AUTHOR USE ONLY

No contexto da ruptura mais ampla, há um momento, no entanto, em que este fenômeno não deixa de ser notado por alguns arquitetos que, ocupando até então posições marginais no campo, ou completamente alheios ao Campo em si (na qualidade de arrivistas que buscam conquistar aí alguma posição, não garantida por suas práticas heterodoxas ou pela simples incapacidade de realizar as performances necessárias para esta obtenção) almejam não apenas adentrar com legitimidade no jogo das posições (ainda que com uma legitimidade forjada), mas alterar as relações de forças aí presentes para fazer com isso que as suas características passem a contar com as taxas de conversão mais valorizadas, de modo a poderem alcançar a dominância simbólica e desbancar os antigos ocupantes das posições privilegiadas (BOURDIEU, 1996, p. 315; 2004, pp. 23-24, p. 32, p. 45; BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 155).

Sendo as características formais dominantes aquelas de bases historicistas ou com influências da Natureza, torna-se claro para aqueles que pretendem alterar as relações de forças que há dois caminhos possíveis: 1 – superar, utilizando os mesmos métodos, as conquistas (formais, estéticas, simbólicas) daqueles que estão estabelecidos e ocupam as posições centrais (o que exige o domínio das técnicas específicas, especialmente as da tradição Beaux-Arts); ou, 2 – alterar simbolicamente as relações de força, estabelecendo novos parâmetros de legitimidade. A primeira opção, que poderíamos chamar de 'reformista', de fato não difere essencialmente daquela aplicada por todos os participantes do Campo ligados às estratégias ortodoxas, que, em geral, demandam grande parcimônia, na espera pela substituição dos antigos ocupantes das posições devida à própria passagem do tempo. A segunda, 'revolucionária', é a opção heterodoxa por excelência, que pode resultar em substituições rápidas e alterações dramáticas, mas que exige uma postura disposta a enfrentar batalhas árduas e frequentemente impiedosas. É a posição típica dos arrivistas, que têm pouco ou nada a perder e, potencialmente, muito a ganhar. É preciso investir aí grandes quantidades de capital simbólico – aqueles que não dispõem de tal capital precisam criá-lo através da conversão de outros capitais, ou através da usurpação, da fraudes, enfim, de estratégias que subvertam as taxas de conversão prevalentes e estabeleçam novas, condizentes com aquilo de que os arrivistas possam dispor, normalmente sem contar com a prévia legitimação do próprio Campo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Porém, e isto não escapa a vários arquitetos do período, esta segunda opção traz em si uma vantagem específica: a proposição da alteração das forças e dos valores simbólicos corresponde a alterações socialmente mais amplas que já vêm ocorrendo há muito tempo em outras áreas, e, de fato, pode recolocar a Arquitetura em sintonia com outros fatores históricos. A ruptura na Arquitetura pode sincronizar o Campo com fenômenos de outros campos, de modo que as forças atuantes internamente podem se beneficiar de um efeito sinérgico, como se a Arquitetura se posicionasse de maneira propícia para se valer do 'fluxo histórico' desencadeado pela Revolução Industrial e que tantas transformações tinha provocado na sociedade em geral. Esta sincronia pode servir, e de fato serve, para fazer com que os valores simbólicos dos arrivistas

conquistem maiores taxas de conversão, ao passo em que decaem as taxas relativas aos valores tradicionais.

Desta forma, passam a surgir e a ganhar força simbólica algumas propostas de alteração no panorama arquitetônico que se utilizam de elementos típicos deste período: o mecanicismo, a massificação, a desvalorização da individualidade em favor da coletividade[21]. Não por acaso, estas propostas também convergiam com outras disputas simbólicas, como aquelas do Campo da Política (ou do Poder), nas quais forças como o socialismo (ao qual uma parte significativa dos artífices do modernismo viria a se filiar, formalmente ou não – BENEVOLO, 2001), entendidas como revolucionárias, eram elementos praticamente onipresentes nas diversas revoluções, lutas políticas e guerras do período.

Definem-se, assim, as características fundamentais da ruptura arquitetônica: um alinhamento com as tendências industriais/mecanicistas, que corresponde a um afastamento da Natureza; a valorização do tecnicismo, em detrimento das visões românticas, humanistas (no sentido lato), e transcendentes; um afastamento radical do historicismo; a prevalência do coletivo sobre o individual[22].

FOR AUTHOR USE ONLY

Algumas das consequências deste posicionamento dos modernistas serão analisadas mais adiante. Para o momento, o que interessa para a pesquisa são dois aspectos do fenômeno: primeiro, o fato de não ter sido notado ou suficientemente destacado e valorizado pela historiografia (como é o caso emblemático de Choay, que constata a ruptura advinda da Revolução Industrial, mas não a permanência no campo da Arquitetura) e pela crítica; segundo, e aqui temos um ponto central para a pesquisa, o fato de que a posterior ruptura promovida pelos modernistas não apenas é extremamente bem-sucedida e consequente, mas de que ela própria determina **um antes e um depois**.

[21] Podemos chamar estes elementos de 'típicos' apenas na medida em que eles contribuíram para a conformação de características marcantes do século XX; havia outras forças, outras tendências em disputa pela dominância simbólica e pela definição dos rumos que a sociedade iria seguir.

[22] Note-se a contradição: enquanto os arquitetos modernistas pregavam esta visão coletivista, não deixavam de valorizar suas próprias individualidades, enquanto 'gênios criadores'. Coletividade só para os outros – o 'povo'; para os arquitetos modernistas, culto da individualidade.

Esta constatação consiste naquilo que chamamos de 'descoberta arqueológica' da pesquisa. Os elementos materiais da realidade, no caso os artefatos arquitetônicos e urbanísticos, contêm em sua configuração formal uma informação essencial, através da qual se pode realizar uma leitura interpretativa da sociedade contemporânea – eis aí a transformação da descoberta em objeto propriamente arqueológico[23].

Desta forma, a ruptura formal modernista passa a constituir um marco temporal (embora, devemos lembrar, se trate de um processo, de modo que o marco temporal deve ser tomado de maneira relativa, sendo, na verdade, um marco mais cognitivo do que de tempo). Assim, temos dois períodos delimitáveis através da observação dos artefatos, e estes períodos correspondem, neste sentido, ao que podemos chamar de 'tradicional' e 'modernista' – lembrando que não se trata de um fenômeno unitário e monolítico, que impõe à materialidade geral as condições de suas manifestações; a caracterização dos períodos se dá pela dominância simbólica, que se revela não na onipresença física de artefatos similares, mas na escassa (para nossa análise) significação epistêmica das diferenças e, no caso do modernismo, na obliteração cognitiva e perceptual dos fenômenos divergentes[24].

FOR AUTHORISE ONLY

A descoberta e sua transformação em objeto e problema arqueológico determinam uma série de consequências para a pesquisa. A primeira será que, definida uma ruptura e a consequente periodização, deveremos examinar de que forma a noção de Patrimônio será afetada, e quais as implicações epistemológicas e práticas para a Gestão do Patrimônio.

Ao tornar possível distinguir dois períodos (o antes e o depois do advento modernista), a definição da **ruptura modernista** implica na

[23] Os artefatos estavam dados, evidentemente, acessíveis a todos e dotados de sentidos; o pesquisador aplica sobre eles um olhar específico – arqueológico – transformando-os por esta operação cognitiva em seu objeto de pesquisa.

[24] '*A força simbólica [...] constitui uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por encanto,* ***a despeito de qualquer constrição física****; [...] ela deriva suas condições de possibilidade, bem como sua contrapartida econômica (num sentido lato da palavra), do imenso trabalho prévio que se torna necessário a fim de operar uma transformação durável dos corpos e produzir as* ***disposições permanentes*** *despertadas e reativadas pela ação simbólica. (Essa ação transformadora é tanto mais poderosa quando se exerce, no essencial, de maneira invisível e insidiosa, por intermédio da* ***familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado*** *[...]).*' BOURDIEU, 2001, pp. 204-205; grifos nossos.

possibilidade do estabelecimento de duas categorias entre os artefatos arquitetônicos e urbanísticos: anteriores ou posteriores à ruptura. Esta distinção não apenas corresponde a algo que pode ser observado empiricamente (como veremos mais adiante, e também no capítulo 8), como também permite que a pesquisa não permaneça restrita a noções estabelecidas, sejam tipológicas ou de estilo; permitirá que artefatos, sob outros critérios considerados como díspares em termos estilísticos, por exemplo, sejam analisados segundo princípios únicos. Da mesma forma, mesmo o grande arco temporal compreendido pelo 'antes', um período potencialmente tão longo que desencorajaria, ou até inviabilizaria, uma abordagem histórica convencional, não impede que possamos abordá-lo como uma unidade, que embora não podendo ser toda compreendida sob um único aspecto ou numa única abordagem, pode ser assim abordada segundo um aspecto unificador.

Igualmente, as possíveis incertezas analíticas oriundas da proximidade com o tempo presente, que não permite o desejável distanciamento em relação aos fenômenos, assim como da própria indefinição dos processos em andamento, podem ser, se não totalmente eliminadas, ao menos colocadas sob um controle operativo. Incertezas permanecem, mas não a ponto de impedir que se faça uma análise, ainda que provisória e relativizada. Mais de um século de um fenômeno tão expressivo, que deixou tantas marcas materiais por todo o planeta, possibilita uma visão abrangente o suficiente para possibilitar avaliações consistentes sobre os artefatos produzidos.

FOR AUTHOR USE ONLY

3.3 – A ruptura modernista e o Patrimônio Histórico.

Esta pesquisa nasce do trabalho com o Patrimônio e suas dificuldades teóricas, conceituais e epistemológicas, que resultam em dificuldades práticas. Se conceituar *Patrimônio*, no âmbito acadêmico, permanece sendo uma questão irresolvida (CHOAY, 2006), mais difícil é a situação dos acadêmicos ou profissionais da área quando se defrontam com a necessidade de explicar a importância do patrimônio para um público leigo, ou, mais grave ainda, para o proprietário de um imóvel considerado de valor patrimonial que se depara com a carência de meios para proteger seu bem, ao mesmo tempo em que vivencia

uma pressão econômica para o aproveitamento de sua área para um novo empreendimento.

Neste tipo de situação, somos forçados a constatar que a noção de Patrimônio não está nem de longe consolidada, nem mesmo compreendida em toda sua extensão, perante a maioria das pessoas. Claro que é fácil reconhecer o valor patrimonial de uma antiga catedral gótica, por exemplo, para aqueles que apreciam visitar estes locais em busca de um tipo de entretenimento, digamos, cultural, que os agentes de marketing conseguiram consolidar como uma atividade legítima ao longo do século XX sob o nome de turismo. Mas existem aqueles que preferem o turismo em movimentadas lojas de departamentos, ou em praias superlotadas – para estes, talvez o valor patrimonial da antiga catedral apareça como um traço passadista ou excêntrico. Do mesmo modo, para o empreendedor imobiliário cujo ideal de cidade seja o subúrbio de uma grande cidade nos EUA, as 'velharias' européias podem parecer apenas uma característica de sociedades ultrapassadas e saudosistas. O valor do Patrimônio não é, ao menos no estágio atual de nossa civilização, auto-evidente (CHOAY, op. cit.).

Neste contexto, devemos analisar de que modo a ruptura modernista se relacionou conceitualmente, quando o modernismo era um fenômeno insipiente, com o Patrimônio, e depois nos confrontos práticos, à medida que a presença modernista se espalhou pelo globo e sua dominância simbólica se manifestou em seu caráter hegemônico.

Como princípios conceituais e ideológicos, o alinhamento modernista com a indústria, com o mecanicismo e, mesmo, com uma noção de 'progresso' de cunho fortemente positivista (como, aliás, quase toda a ciência da época, e, em grande parte, até hoje) representava uma tendência para um afrouxamento dos laços com o passado; porém, um rompimento com o passado não era um fator dado e inelutável, e algumas correntes da hoje chamada 'Arte Moderna' não se posicionavam pelo rompimento; veja-se, por exemplo, as realizações de Gaudí, nas quais passado e modernidade surgem em fusões e sinergias até então impensáveis.

Apenas na medida em que a arquitetura moderna se consolida como um projeto fechado, cujo programa representa um alinhamento ideológico com princípios mecanicistas, e os laços com a Arte Moderna se desfazem, tornando

FOR AUTHOR USE ONLY

o modernismo uma questão cujos dilemas e confrontos são resolvidos exclusivamente dentro do Campo (a conquista progressiva da autonomia: BOURDIEU, 1996, p. 35; 2004, p. 22), é que se define a ruptura - deliberada. Neste contexto, um arquiteto como Marcel Breuer afirmava:

> Good contemporary architecture stands up **against the great creations of the past**. Any 'cultural' or 'local patriotic' hampering of free development of contemporary architecture is dangerous (Architectural Forum, 1954; grifo nosso).

Portanto, não se considerava a possibilidade de uma convivência pacífica. É importante nos perguntarmos qual seria o 'perigo' assinalado por Breuer. Como a posição destes arquitetos não estava consolidada nem no Campo nem perante a sociedade, é evidente que havia o perigo simbólico de eles não conquistarem, ou não serem capazes de manter, as posições almejadas, caso o passado permanecesse como um impedimento para as tomadas de posição[25]. Mas, além disso, os modernistas parecem ter percebido que o passado materializado nas edificações históricas – o Patrimônio – também representava um perigo adicional: aquele da confrontação direta. Como convencer as pessoas de que elas deveriam adotar a nova arquitetura, se elas não apenas tinham uma experiência bem sucedida, consolidada através dos séculos, de ocupação dos espaços tradicionais como, além disso, elas tendiam a preferir – ativamente – o tradicional em face do novo? Na experiência cotidiana, muitas pessoas simplesmente rejeitavam o modernismo (WOLFE, 1990). Assim, o patrimônio não representava apenas um contraponto, do qual poderia advir uma experiência estética enriquecedora e plenamente satisfatória (RAHN, 2001), mas uma ameaça.

A ameaça era ainda mais complexa, porque o ataque frontal à herança patrimonial atingia várias sensibilidades, por motivos diversos, inclusive aqueles ligados à noção econômica de patrimônio: todo o enorme conjunto de edificações e cidades existentes representava um ativo – privado e público – de proporções gigantescas, cuja substituição apenas por motivos ideológicos não podia ser convenientemente justificada perante os proprietários (que, frequentemente, eram as próprias comunidades).

[25] O passado poderia impedir tanto a tomada das posições simbólicas no Campo, com a permanência das idéias antigas e daqueles que as defendiam, quanto a tomada das posições **físicas**, nos centros secularmente ocupados das grandes cidades européias.

FOR AUTHOR USE ONLY

Os próprios socialistas, aos quais tão frequentemente os modernistas estavam ligados, enfrentaram problemas semelhantes quando das tentativas de substituições de elementos culturais (o regime de propriedades, os hábitos religiosos, as estruturas familiares, etc.) fortemente arraigados nas sociedades que passavam a administrar ou dominar. Assim como no campo político foram desenvolvidas, pelos socialistas e comunistas, técnicas específicas de convencimento (o uso de mentiras e inversões, as táticas de doutrinação e guerra cultural, etc. – CARVALHO, 2014; 2015)[26], também os modernistas desenvolveram suas técnicas de tergiversação[27].

Assim, diante de um inimigo que não conseguiriam vencer, os modernistas elaboraram para o enfrentamento da questão patrimonial três estratégias principais e complementares, que foram empregadas de maneira mais ou menos simultânea[28]:

i) Elaborar, dentro do conjunto discursivo que caracterizou o movimento moderno, os manifestos, pareceres, memoriais, normativas, etc., que expusessem a maneira modernista de relação com o Patrimônio. Assim, se

AUTHOR USE ONLY

[26] Não que seus adversários políticos não mentissem, falsificassem ou se empenhassem em dominações culturais, obviamente. Mas era aos socialistas e comunistas que os mais notáveis modernistas da primeira geração, aqueles que se tornaram dominantes no campo, estavam associados (BENEVOLO, 2001).

[27] Os modernistas nunca abandonaram suas convicções a respeito da incompatibilidade de sua arquitetura em relação ao Patrimônio. Eles apenas, quando muito, abriram mão do supérfluo para manter o essencial, incorporando temas patrimoniais em seus discursos e afirmando que apreciavam alguns exemplos remanescentes da antiguidade (ver capítulo 4), ao passo que propunham – e, quando possível, realizavam – grandes e impiedosas destruições, físicas e simbólicas. É quase irônico constatar que, na tentativa de preservar suas posições quando o fracasso do modernismo (não comercial, mas simbólico e crítico) se mostrou irreversível, os modernistas passaram a promover arremedos de retomada dos elementos da tradição, cujos resultados, frequentemente pífios, no melhor dos casos, e vergonhosamente cínicos e ridículos nos piores casos, podem ser reunidos sob o rótulo, por si mesmo revelador, de 'pós-modernismo'.

[28] É importante lembrar que, assim como avaliamos as obras modernistas (tanto edificações quanto livros, manifestos, etc.) não pelo que elas podem ter representado em sua época, mas pelo que elas representam hoje para nós, também em relação a estas estratégias não consideramos a maneira como elas foram concebidas (ou seja, se elas foram premeditadas, concebidas racionalmente e em conjunto, com uma lógica e uma articulação planejadas), pois isto de fato não é o que nos importa, mas como elas podem ser percebidas hoje por nós. Mesmo que os modernistas não estivessem plenamente conscientes das implicações de suas posturas, e, evidentemente, não pudessem prever – ao menos totalmente – as consequências e os resultados daquilo que propunham ou executavam, o que nos importa aqui são os resultados efetivamente obtidos, e como eles nos afetam. É uma avaliação relacional, que pode, potencialmente, escapar de um enquadramento estritamente datado na medida em que está comprometida com critérios e valores que supomos permanentes ou, no mínimo, duráveis (num sentido multigeracional) e, por isso, afeitos à noção de Sustentabilidade. A perseverança nesta pesquisa se sustenta na convicção de que escaparemos daquele enquadramento.

configuravam as posturas e os procedimentos a serem adotados quando um modernista devesse projetar edificações a serem inseridas em contextos patrimoniais, seja a contigüidade a uma edificação antiga, a inserção em um conjunto ou centro histórico, a assimilação de remanescentes históricos (como ruínas ou partes preservadas de monumentos antigos), a substituição (total ou parcial) de remanescentes históricos por intervenções modernistas.

Embora as principais bases teóricas modernistas tenham permanecido aquelas que justificavam intervenções brutalistas[29] (ou seja, que, sem piedade, se permitiam propor destruições em massa de edificações e porções urbanas, ou de qualquer outro elemento presente previamente nos locais visados por suas propostas e projetos), o reconhecimento prático da força simbólica dos bens patrimoniais, bem como a ação de forças favoráveis ao Patrimônio, fizeram com que os modernistas passassem a moderar seus discursos e a promover inserções, muitas vezes ambíguas[30] ou que acabaram por se revelar equivocadas, de temas patrimoniais em seus discursos.

Foi providencial para os intentos modernistas que o Campo do Patrimônio não estivesse, então, (como, de fato, ainda não está plenamente – CHOAY, op. cit.) consolidado, não contando, por isso mesmo, com uma elevada autonomia, de modo que a ação dos modernistas contribuiu para a consolidação (parcial) deste campo, mas *sob moldes modernistas*. Assim, os modernistas se lançaram à tarefa de propor normas e interpretações, elaborar recomendações e discursos apologéticos de uma concepção de Patrimônio, ao mesmo tempo em que não se eximiam da tarefa, supostamente mais nobre, de construir *o novo,* cuja própria existência se contrapunha à valorização e à compreensão transcendente do Patrimônio, como ficou sempre explícito a cada intervenção modernista colocada em contigüidade a elementos patrimoniais[31].

FOR AUTHOR USE ONLY

[29] A rigor, brutalistas *avant la lettre*, pois uma tendência com este nome ainda não tinha surgido; mas usamos a expressão em seu sentido filológico ('aquilo que se baseia na brutalidade'), não estilístico.

[30] Como Observa CHOAY: '*a forma e as considerações do discurso de proteção são muitas vezes tomados de empréstimo pelos políticos, visando à destruição deste tipo de bem* [os monumentos].' (op. cit. p. 111). A Carta de Atenas é um exemplo clássico (ver capítulo 4).

[31] É interessante notar que os modernistas e seus apologistas sempre defenderam suas intervenções sob a alegação de que o contraponto entre estas e o Patrimônio serviria como uma valorização mútua, sem perceber (ou sem querer perceber, ou simplesmente escamoteando o fato) que o caráter das edificações de 'antes' era dialógico, respeitoso em relação aos demais, humanizado e voltado à integração, ao passo que as intervenções modernistas primam pela posição monológica, indiferente ou francamente agressivo em

ii) Paralelamente às construções discursivas modernistas voltadas a compor uma fundamentação teórica para a relação com o Patrimônio, e correspondendo a algumas debilidades do campo patrimonial (como a baixa autonomia e a relativa inconsistência das fundamentações conceituais indígenas), os modernistas, ao passarem gradualmente a ocupar posições centrais em seu campo, tiveram oportunidades de ocupar também posições importantes em âmbitos cada vez mais amplos[32].

Antes de prosseguirmos, devemos mais uma vez retornar à reflexão a respeito do interesse dos modernistas no tema do patrimônio. Como dissemos, o patrimônio pode representar uma ameaça simbólica para o modernismo, na medida em que o contraste com as realizações *de antes*, somado ao verdadeiro mostruário de opções formais (e filosóficas) representado pela presença das obras do passado, expõem de maneira muito clara as inconsistências da versão modernista, assim como reaviva uma série de reações emocionais materializadas nas formas arquitetônicas e urbanas do passado; a presença do patrimônio não permite que pereçam estas emoções, nem os conhecimentos que, ao menos potencialmente, estão presentes para transmissão ás gerações seguintes. E mais: a negação absoluta de qualquer laço com o Passado e com a Natureza costuma suscitar reações negativas por parte do público e de parte da crítica.

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste contexto, a crescente força simbólica construída pelos modernistas permite que estes ampliem seu raio de ação; um dos alvos passa a ser o Campo Patrimonial. Ao passo em que atuam nas construções discursivas, os modernistas buscam exercer sua influência direta em

---

relação aos demais, desumanizado e voltado à segregação e à desintegração. Ou seja: são opostos contraditórios, dos quais não resulta uma síntese, mas apenas o permanente atrito daquilo que não pode ser conciliado. Como costuma acontecer nestas situações, os mais agressivos se impõem, estabelecendo um ambiente proporcionalmente agressivo – mas nem sempre: o Patrimônio tem sua força própria, base da sustentabilidade simbólica; ver a respeito o capítulo 8.2.

[32] Como testemunham os cargos político-administrativos ocupados por modernistas – por serem modernistas – em diversas esferas governamentais a partir da década de 1920, mais ou menos (BENEVOLO, 2001), em especial quando estas eram dominadas por políticos socialistas (na Europa) ou de outras vertentes autoritárias (como nos casos italiano e brasileiro – em ambos os países os modernistas não obtiveram a hegemonia neste período, pois outras forças ainda disputavam a dominância simbólica). Alguns, como Lucio Costa (no IPHAN) e Niemeyer (na NOVACAP), não mais deixariam de ocupar estes espaços (BRUAND, 1981; CAVALCANTI, 1993; FAZION, 2010).

instituições ligadas à preservação ou à gestão patrimonial[33]. A diferença entre a preservação e a gestão, no entanto, não é apenas semântica: na prática, a gestão pode se revelar como uma antítese da preservação. Partindo do princípio que já vimos de que os discursos ditos patrimoniais podem ser utilizados, e muitas vezes o são, exatamente com a finalidade de destruir o patrimônio, mais ainda pode ser realizado no sentido da destruição quando se passa à aplicação das práticas, que podem ou não estar baseadas naqueles mesmos discursos, ou ainda em outros, elaborados *ad hoc* para sustentar metodologicamente determinadas ações e lhes fornecer justificativas, por mais incongruentes que estas possam se revelar em relação aos supostos objetivos das instituições envolvidas.

Com estas estratégias os modernistas lograram interferir gravemente e inserir seus edifícios em contextos patrimoniais, promovendo descaracterizações (frequentemente em nome de uma alegada 'adequação ao nosso tempo'), demolições seletivas e substituições programáticas, introduzindo um *bias* específico que viria a comprometer, conceitualmente, ideologicamente e de maneira prática o Campo do Patrimônio em suas próprias instituições.

FOR AUTHORISED USE ONLY

iii) À medida que inseriram seu *bias* no campo patrimonial, os modernistas se empenharam na criação de um (pseudo) patrimônio modernista que, passadas as décadas, ganha novas camadas de significado através da incorporação de um 'sentido de ancianidade' (CHOAY, 2006) absolutamente artificial e forjado[34].

[33] O caso brasileiro é emblemático: Lucio Costa, trabalhando em conjunto com Rodrigo M. F. de Andrade e outros, participa ativamente na criação do IPHAN, trabalhando na instituição até sua aposentadoria, sempre como um de seus principais ideólogos; o direcionamento de bases modernistas do IPHAN foi e permanece francamente modernista – prova disso são não apenas os interessados tombamentos de obras modernistas (recém criadas e com seus autores ainda vivos, por vezes influenciando diretamente nos processos, como no caso das obras de Niemeyer), como as demolições sistemáticas e programáticas promovidas pelo órgão, sob orientação explícita de Costa, de obras em estilos 'históricos' que não correspondiam ao que os modernistas aprovavam como 'patrimônio'. Ver a respeito BAREL FILHO 2013.

[34] É um fato conhecido, como aponta Choay (op. cit.), que as edificações modernistas, devido às técnicas construtivas e aos materiais empregados, assim como a determinadas escolhas formais, têm uma baixa durabilidade, deteriorando-se num prazo reduzido, às vezes em poucos anos. Assim, sua preservação, além de extemporânea e contraditória, se revela também dispendiosa, de maneira desproporcional com os benefícios trazidos pela presença destes edifícios – quando há benefícios. Se é possível, em alguns casos, argumentar que determinados edifícios aportam benesses funcionais, e este fator é apontado como justificativa para sua manutenção, é apenas porque o conceito de **Sustentabilidade Simbólica** (que estes edifícios prejudicam ou destroem por sua simples presença) ainda não está devidamente

Aproveitando-se de uma legitimidade (conceitualmente ambígua) conquistada para o Patrimônio, com a gradual consolidação da autonomia do Campo, os modernistas introduziram uma estratégia especialmente perversa: transformar seus próprios edifícios, recém construídos, em 'patrimônio', promovendo seu tombamento e outras ações de preservação e proteção. A perversidade desta prática está no fato de que a transformação de edifícios novos, além de valorativamente controversos, na mesma categoria de edificações antigas e consagradas por valorações positivas repetidas e reafirmadas ao longo de sucessivas gerações, com o contributo de intelectuais, artistas, políticos e outros notáveis somado à devoção das pessoas comuns a determinados edifícios e conjuntos urbanos, não apenas estabelece a ambigüidade neste conjunto de valorações, como, de fato, inverte e subverte as categorias cognitivas. Se antes o patrimônio estava associado àquilo que era possível identificar com critérios valorativos como 'o belo', 'o sagrado', 'o tradicional' ou 'o monumental' (CHOAY, op. cit.), agora era possível um patrimônio feio, detestado pelos habitantes das cidades, desprezado por intelectuais (não-modernistas, obviamente), incompreensível fora do universo discursivo que lhe dava justificação.

Assim, ao passo que os modernistas criavam um nicho de proteção para suas próprias obras, contribuíam para a dissolução da noção de Patrimônio, tornando-a ambígua e contraditória (por vezes até repulsiva). Num ambiente simbólico onde vale tudo (*everything goes*), aqueles que detêm as posições centrais no campo e a dominância simbólica e discursiva detêm igualmente o poder de determinar o que, e de que forma, deve ser considerado Patrimônio e, portanto, deve receber proteção do Estado, além da admiração e do respeito das pessoas. O restante permanece destituído de valor, à medida que não existem os instrumentos cognitivos para sequer serem pensados – uma invisibilidade simbólica:

> en lo impensable de una época, está todo aquello que no se puede pensar a falta de disposiciones éticas o políticas que inclinen a tomarlo en cuenta y en consideración, pero también aquello que no se puede pensar por falta de instrumentos de pensamiento tales como problemáticas, conceptos, métodos, técnicas […]. BOURDIEU, 2007, p. 16.

estabelecido. Considerada a Sustentabilidade Simbólica, a presença dos edifícios modernistas representa uma perda, um prejuízo social. Sobre Sustentabilidade, destruição e preservação, ver o caso da Penn Station, em Nova York, que comentamos no capítulo 8.2.

FOR AUTHOR USE ONLY

Porém, além de produzir a condição do impensável, este posicionamento traz ainda outra conseqüência, complementar àquela: como corolário do impensável, ocorre também a delimitação do espaço do pensável, que passa a ser produzido apenas e somente segundo os termos impostos pelas forças dominantes:

> Como o campo artístico, cada universo erudito possui sua doxa especifica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que e preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito, ou, valendo-se de sua mediação, de produzir então tomadas de posição imediatamente reconhecidas como pertinentes e sensatas mesmo por parte daqueles aos quais elas se opõem e que por sua vez se lhes opõem. Esses pares de oposições especificas [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legitimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista (quer se trate da intrusão absurda ou deslocada do "ingênuo", do "amador" ou do autodidata, ou da grande inovação subversiva do heresiarca, religioso,artístico ou mesmo científico). BOURDIEU, 2001, p. 122.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, a discussão e a reflexão sobre o Patrimônio têm sua amplitude limitada, de modo que o espectro de possibilidades se estreita até o ponto de praticamente só restarem as posições e os pressupostos modernistas, ao menos como únicas opções legítimas.

Um caso exemplar deste estreitamento de perspectiva pode ser observado na questão, já bastante antiga (CHOAY, op. cit.) a respeito da necessidade de se realizar intervenções no Patrimônio de modo que elas permaneçam:

a) impossíveis ou difíceis de serem identificadas (numa espécie de mimetismo formal), de modo que o público – leigo ou especialista – não seja capaz de discernir entre as partes previamente existentes e aquelas acrescentadas (sob a modalidade de recuperação, restauração, adaptação ou mesmo acréscimo);

b) clara e explicitamente discerníveis, de modo que seja improvável, de preferência impossível, para um observador não distinguir entre o novo e antigo, entre o Patrimônio propriamente dito e a intervenção.

As razões para uma tomada de posição a respeito das duas posturas permanecem em debate; porém, os modernistas assumem uma postura clara pela segunda opção, defendendo, em nome de uma suposta 'honestidade', que o observador não pode ser enganado, que ele deve poder reconhecer e identificar claramente aquilo que faz parte do passado – o Patrimônio propriamente dito – e aquilo que foi, qualquer que seja o motivo, acrescentado pela intervenção. Como princípio argumentativo, a alegada honestidade se apresenta como um critério nobre e ético (quem defenderá que se deva 'enganar' as pessoas?). Porém, um olhar mais aprofundado sobre a questão pode revelar outras nuances de interpretação.

Em primeiro lugar, não existe nenhuma evidência empírica ou experimental de que os observadores em geral desejem, ao entrar em contato com algum bem patrimonial, identificar, de maneira ostensiva, qualquer intervenção que aí tenha sido realizada. É possível imaginar precisamente o contrário: que os observadores desejem que os bens patrimoniais lhes sejam apresentados como entidades unitárias, nas quais qualquer possível intervenção tenha sido realizada de modo a recuperar uma condição prévia (real ou ideal) e que, desta forma, as marcas deletérias do tempo possam ser apagadas, ou ao menos esmaecidas em nome de uma lógica mais abrangente, na qual todos os elementos que compõem os ambientes revelem uma integração segundo princípios maiores, talvez até mesmo transcendentes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Além disso, é possível pensar em intervenções realizadas de maneira não programática, que, não buscando uma distinção absoluta e inequívoca, se integrem num todo complexo e multifacetado no qual o observador não tem condições de distinguir precedências, cortes estilísticos ou princípios operativos, mas somente a dinâmica própria da existência humana, na qual as partes se complementam em relações que ultrapassam sua mera soma (fig. 3.3.1). Assim, diferentes intervenções, realizadas em períodos distintos, podem deixar de ser distinguíveis em suas conexões temporais, de modo que todas passem a integrar um conjunto que, em relação ao Passado, apresente uma unidade: tudo é igualmente 'antigo', independentemente da cronologia[35]. O

[35] E não apenas porque, frequentemente, é impossível distinguir, a partir dos sinais materiais mais evidentes, a ordem cronológica das intervenções, mas porque todas passam a contar com um 'sentido de ancianidade' (CHOAY, 2006), que, até certo ponto, unifica simbolicamente.

todo pode então passar a constituir um 'não estilo', que dificulte ou impossibilite a caracterização meramente estilística, mas que nem por isso deixa de estar disponível à análise material, assim como à fruição.

Figura 3.3.1 – Ferrara, Região Central.
Intervenções com intenções miméticas (relativamente mal sucedidas) ou visando uma distinção moderada? Ou simplesmente algo além dessa dicotomia acadêmica?
Foto do autor.

Portanto, é lícito supor que a discussão não diz respeito, em essência, a esta alegada 'honestidade' em relação ao observador, mas está embasada em outras questões. Cabe perguntar então: *Cui bono*? A quem interessa

Devemos lembrar também que, devido a este fator de ancianidade, que pode atingir diferencialmente intervenções diversas, a ordem cronológica pode restar subalterna a outros fatores, simbólicos. Enquanto uma análise puramente materialista pode permanecer refém da (limitada) capacidade distintiva desta perspectiva, a análise que considere os fatores simbólicos pode abranger um espectro maior de significados.

estabelecer que a distinção das intervenções seja algo não apenas distinguível, mas marcada por uma explicitude inequívoca?

Enquanto a convivência entre diferentes estilos esteve marcada por uma postura segundo a qual cada época poderia (ou deveria) produzir suas próprias manifestações características, sem que isto significasse que cada estilo representasse uma superioridade excludente em relação aos antecessores[36], sendo possível e até mesmo desejável uma integração em nome de princípios maiores, o modernismo traz em si o princípio contrário: nada do que se fez antes merece um respeito intrínseco, nem deve ser buscada uma solução formal conciliadora ou dialógica. A 'superioridade' moderna deve ser estabelecida de maneira inequívoca e absoluta, e para isso a supressão (física ou simbólica) do não-moderno deve ser buscada como um princípio fundante da época 'moderna'. Somente ao modernismo interessa a distinção totalizante.

Neste sentido, as discussões que envolviam as posturas de Violet-le-Duc ou de Ruskin, por exemplo, deixam de importar por suas argumentações racionais (que, no entanto, permanecem como ferramentas simbólicas a serem utilizadas de acordo com a conveniência), permanecendo o debate apenas como um jogo de posições no Campo. Para os modernistas, uma intervenção indistinguível tem de ser, invariavelmente, não-modernista, uma vez que a opção pelo modelo modernista não possibilita a integração.

FOR AUTHOR USE ONLY

Se, teoricamente, uma intervenção inequivocamente distinguível poderia ser realizada em *qualquer estilo*, desde que diverso daquele que compõe o objeto da intervenção, segundo a lógica modernista *apenas o modernismo* 'representa' ou 'está de acordo' com nossa época. Portanto, propor uma intervenção que busque sua distinção significa, por extensão, realizar *sempre e somente intervenções modernistas*. Assim se fecha o círculo – fazer a gestão do Patrimônio, realizar intervenções de qualquer ordem, estabelecer a convivência entre o contemporâneo e o tradicional, significam introduzir o modernismo como um elemento definidor. Portanto, introduzir aquilo que contradiz a noção patrimonial em suas bases.

Entendendo, a princípio, que a noção de Sustentabilidade Simbólica (ver capítulo 6) está relacionada com um princípio de continuidade – não de ruptura

[36] Ver a respeito, por exemplo, a análise da *Piazza di S. Ignazio*, em Roma, no capítulo 8.

– fica evidente que a postura modernista significa precisamente uma postura insustentável simbolicamente. Por mais que a retórica modernista, elaborada, principalmente pelos apologistas, visando um afastamento (cognitivo e perceptivo) das contradições e debilidades conceituais inerentes ao ideário modernista, mas sem resolvê-las ou enfrentá-las intelectualmente de maneira consequente, tenha se esforçado para elidir estes problemas em relação ao Patrimônio, fazendo com que estes permanecessem obscurecidos pelos discursos pretensamente pró-Patrimônio, o que vemos aqui é justamente o contrário: modernismo e Patrimônio permanecem como uma contradição insolúvel. Como corolário, tendo concluído que a postura modernista significa a insustentabilidade simbólica, a busca pela Sustentabilidade Simbólica deve se voltar para o Patrimônio: diálogo e integração, não monólogo e exclusão. Se pretendemos realizar uma Gestão do Patrimônio sob a ótica da Sustentabilidade Simbólica, devemos nos afastar absolutamente das posições e dos paradigmas modernistas, incluindo o entendimento que preconiza a distinção inequívoca das intervenções. Apontar como as intervenções devem ser feitas ultrapassa o escopo desta tese, que não pretendemos tornar normativa, mas podemos indicar que a solução prática para este problema é um tema importante a ser objeto de outras pesquisas e proposições.

FOR AUTHOR USE ONLY

Além das três estratégias principais, podemos identificar uma outra, complementar àquelas:

iv) a abrangência pretendida pelos modernistas para suas propostas, evidentemente, não se resume à relação com o Patrimônio. De fato, dentro do projeto modernista de 'começar tudo do zero' (ver capítulo 4), outras áreas deveriam ser submetidas à dominância. Assim, visando ao mesmo tempo garantir ao modernismo as condições para estabelecer sua hegemonia, as ações voltadas a ocupar e dominar diferentes campos se centraram na estratégia de garantir o controle sobre as instâncias de reprodução (escolas, mundo acadêmico[37]), legitimação (também o mundo acadêmico, mas representadas pela crítica e a historiografia) e consagração (museus,

[37] O papel e a importância da dominação cognitiva operada nas instituições de ensino não devem ser subestimados; ver a respeito BOURDIEU e PASSERON, 1992; BOURDIEU, 2014.

instituições que atribuem prêmios, etc). Com esta estratégia, fecha-se um círculo cognitivo: ensina-se aos jovens a 'verdade' modernista; praticamente todos os livros que circulam com chancela da academia repetem a mesma fórmula, o que só confirma e valoriza os ensinamentos acadêmicos; os museus exibem as obras, que desta forma se convertem nas referências do 'belo' e do 'bom' (embora, na lógica modernista, normalmente estes atributos não sejam descritos como tal, porque nem a idéia de 'belo' nem a de 'bom', assim como a de 'verdade', devem ser explicitadas, uma vez que a produção modernista frequentemente contraria uma ou mais destas noções, em relação aos critérios não-modernistas – desta forma, estes critérios não devem ser discutidos e, se possível, devem ser eliminados enquanto categorias de apoio à cognição). A postura dos museus, evidentemente, replica e confirma a estratégia da dominação das instituições patrimoniais que descrevemos acima.

A criação dos 'museus de arte moderna', de maneira quase simultânea com a divulgação das obras modernistas, revela o caráter desta estratégia: enquanto, antes da Arte Moderna, era o juízo das gerações posteriores às obras que as conferia ou confirmava o caráter de 'obras-primas' ou 'monumentos'[38], a partir da Arte Moderna era possível aplicar estes juízos para obras ainda com 'a tinta fresca'; muitas vezes, eram os próprios artistas, através de sua influência, direta ou indireta, sobre as instituições, que se auto-conferiam o *status* de gênios e de 'obras-primas' para suas próprias criações[39].

FOR AUTHOR USE ONLY

Os concursos eram outra forma de garantir legitimidade, ao mesmo tempo garantindo comissionamentos: os modernistas, conscientes da fragilidade de suas posições sempre que confrontassem personagens não alinhados com seus propósitos (veja-se o caso do concurso para a sede da Liga da nações – BENEVOLO, 2001), e passando a contar com a legitimidade forjada pelas instituições que passaram a controlar, dedicaram-se a compor as

[38] Isto não quer dizer que, em alguns casos, os contemporâneos de determinadas obras não tenham reconhecido seu valor (BENEVOLO, 2017); porém, as gerações seguintes, ao confirmar a avaliação primeira, davam-lhe credibilidade e consistência. Podem ter ocorrido avaliações equivocadas, valorizando demais ou insuficientemente determinadas obras ou autores, o que podia ser corrigido pelo trabalho dos críticos e historiadores (ou dos colecionistas).

[39] O trabalho interno ao campo possibilitava que os artistas modernos fizessem este trabalho de maneira coletiva, uns atribuindo o status de gênios aos outros e vice-versa. Inclusive, críticos e historiadores participavam deste circuito (GIEDION, 2004).

comissões julgadoras dos concurso que os interessavam[40]. Bastava ter a maioria numérica em qualquer comissão para garantir o resultado favorável; em pouco tempo, diminuiu a quantidade de concorrentes não-modernistas, até não haver mais nenhum. Afinal, quem se atreveria a ser 'passadista', 'retrógrado' e 'contra o progresso' em um ambiente dominado por estas idéias (WOLFE, 1990)?

Neste contexto, os intelectuais modernistas se esmeraram em produzir obras pró-modernistas de grande envergadura (se não intelectual, ao menos numérica: muitas obras, de proporções mastodônticas, frutos de grandes esforços de pesquisa). Apenas ler estas obras já exigia um grande esforço: livros com 500, 700, 900 páginas[41], com quantidades enormes de informação – sempre com claro viés apologético. Mas, mesmo que alguém se dedicasse a ler estas obras inteiras, é provável que lhe faltassem os argumentos e as articulações cognitivas para se contrapor às idéias aí veiculadas; afinal, as instituições de ensino já estavam tomadas pelos modernistas, e nestas eram os livros apologéticos que eram utilizados como material de ensino e pesquisa.

Completando e coroando tudo isso, as construções dos museus de Arte Moderna eram comissionadas, naturalmente, a arquitetos modernistas. Estes 'templos' do 'culto' modernista, assim, passavam a ocupar um lugar de destaque no ambiente simbólico das grandes cidades ocidentais, revelando por fora (com o que estabeleciam sua imagem no ambiente físico e simbólico) aquilo que continham, num contínuo simbólico e sensível extremamente eficiente. O reforço mútuo era evidente. Não é de pouco importância o fato de que, em geral, os primeiros destes museus foram patrocinados pela iniciativa de grandes mecenas (WOLFE, op. cit.); após a conquista da dominância nos

FOR AUTHORIST ONLY

[40] Como dizia Bourdieu: quem julgará os juízes? Basta observar os casos da escolha para o projeto da sede da ONU ou o do Plano-piloto de Brasília (BENEVOLO, 2001), entre outros (FAZION, 2010). Aplicando muito eficazmente a violência simbólica, quando não venciam os concursos os modernistas faziam com que os resultados destes fossem simplesmente ignorados na prática, conseguindo que fosse construído algum projeto concorrente (modernista, evidentemente) que não tivesse obtido o primeiro prêmio (FAZION, op. cit.), como no célebre caso do Edifício-sede para o MES no Rio de Janeiro (hoje Palácio Gustavo Capanema, não por acaso e não sem certa ironia cínica, sede do IPHAN), considerado, aliás, um marco do modernismo no Brasil e, até certo ponto, no mundo.

[41] Por esta reflexão é possível compreender porque TAFURI e DAL CO (1976), por exemplo, dedicaram tanto esforço para produzir um gigantesco livro que, em essência, pouco acrescenta ao que GIEDION (2004) e BENEVOLO (2001) já haviam escrito. Mas, parece que era necessário manter a estratégia, 'soterrando' simbolicamente qualquer tentativa (mesmo que apenas potencial) de contraposição ao modernismo, acrescentando camadas sucessivas dos mesmos argumentos, criando uma barreira intelectual cada vez mais difícil de transpor.

campos artístico e arquitetônico, os governos e instituições passaram voluntariamente a patrocinar as iniciativas museológicas modernistas. Como isto lhes trouxe prestígio (pseudo) intelectual, a estratégia continua até nossos dias, com a construção de museus modernistas (sob designações variantes, como pós-modernismo, desconstrutivismo, etc. – ver capítulo 5) de Arte Moderna (também sob designações variantes) constituindo iniciativas midiáticas de grande repercussão (o caso do Museu de Bilbao, por exemplo, ficou mundialmente conhecido). Isto numa época em que já está bastante consolidada a crítica ao modernismo, e em que este movimento (assim como a própria Arte Moderna) já foi dado como encerrado (ver capítulo 4).

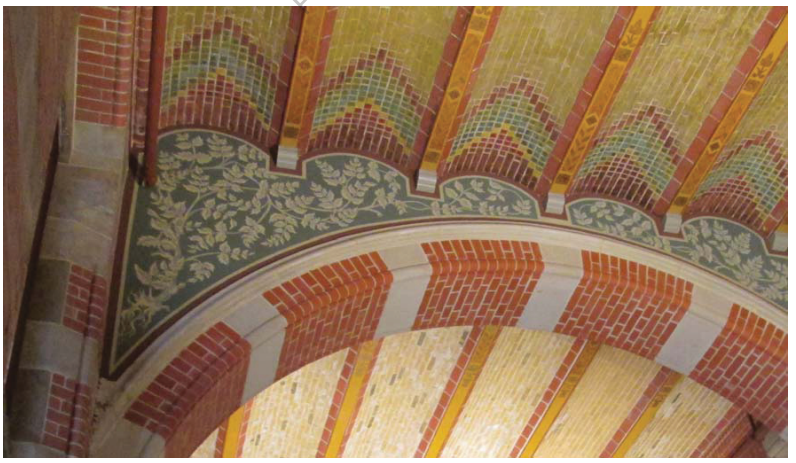
FOR AUTHOR USE ONLY

4. Menos é menos: discursos modernistas canônicos, ao longo do século XX.

Less is Less: canonic modernist discourses, throughout the 20th century.
Meno è meno: discorsi modernisti canonici nel corso del ventesimo secolo.

Há quem passe pelo bosque
e apenas veja lenha para a fogueira.
Leon Tolstói

FOR AUTHOR USE ONLY



PT - PT / BR

Neste capítulo realizaremos a tarefa de percorrer uma seqüência de obras literárias modernistas ou sobre o modernismo.

A intenção não é a de fazer um inventário completo, ou estabelecer o 'estado da arte' para os estudos modernistas; antes, a idéia é re-visitar alguns textos canônicos, acompanhando a cronologia de suas publicações, de modo a procurar por uma linha narrativa comum, assim como por elementos significativos que possam ter se mantido nas narrativas ao longo do século XX, ou, ao contrário, tenham se alterado de geração em geração.

Desta forma, será possível analisar a consistência teórica das proposições dos autores consagrados, bem como os recursos discursivos utilizados para a legitimação da arquitetura moderna; a pertinência dos julgamentos (estéticos, historiográficos, etc.) e a atuação de forças simbólicas dos Campos da Arquitetura, do Urbanismo e do Patrimônio.

Com este propósito, analisaremos as seguintes obras:

- Ornamento e Crime – Adolf Loos, 1908. Um texto basilar, que viria a ser uma referência para os modernistas. Por suas características, passou a ser pouco citado literalmente, mas seu título permaneceu como um 'slogan'.
- Por uma Arquitetura – Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1923. Um dos mais influentes manifestos programáticos modernistas, citado e repetido insistentemente por todos os teóricos e historiadores que se seguiram.
- Espaço, tempo e arquitetura – Sigfried Giedion, 1941. A primeira tentativa de fôlego de criar uma argumentação propriamente 'acadêmica' do modernismo. Passou a ser uma referência 'erudita' e consagrou seu autor no Campo.
- Saber ver a arquitetura – Bruno Zevi, 1948. Mais uma argumentação acadêmica, procurando criar uma narrativa que justificasse a opção intelectual pelo modernismo; ajudou a fazer de seu autor um dos teóricos mais respeitados na apologia do movimento.
- História da arquitetura moderna – Leonardo Benevolo, 1960. Uma obra de imenso fôlego e erudição, referência na historiografia do movimento moderno.
- Arquitetura Moderna – Manfredo Tafuri e Francesco dal Co, 1976. Obra de enorme fôlego, cuja principal característica foi a adoção de uma perspectiva marxista da história do modernismo.
- História crítica da arquitetura moderna – Kenneth Frampton, 1980. Um livro que procura estabelecer um distanciamento crítico, mas que permanece na esfera da apologia. Uma manifestação menos de historiografia do que de posicionamento no Campo.
- Depois da arquitetura moderna – Paolo Portoghesi, 1980. Um livro que pretende analisar a situação do Campo da arquitetura, partindo do pressuposto de que o modernismo se encerrou.

Desta forma, poderemos chegar a uma visão abrangente do estado dos debates teóricos modernistas ao longo de praticamente todo o século XX, através de obras consagradas no Campo.

FOR AUTHOR USE ONLY

In this chapter we will undertake the task of going through a sequence of modernist (or on modernism) literary works.

The intention is not to make a complete inventory, or to establish the 'state of the art' for modernist studies; rather, the idea is to re-visit some canonical texts, following the chronology of their publications, in order to search for a common narrative line, as well as for significant elements that may have remained in the narratives throughout the twentieth century, or that have changed from generation to generation.

In this way, it will be possible to analyze the theoretical consistency of the propositions of consecrated authors, as well as the discursive resources used for the legitimation of modern architecture; the pertinence of the judgments (aesthetic, historiographical, etc.) and the performance of symbolic forces of the Fields of Architecture, Urbanism and Heritage.

With this purpose, we will analyze the following works:

• Ornament and Crime - Adolf Loos, 1908. A basic text, which would become a reference for the modernists. By its characteristics, it came to be little quoted literally, but its title remained as a 'slogan'.
• For an Architecture - Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1923. One of the most influential modernist programmatic manifestoes, quoted and repeated insistently by all the theorists and historians that followed.
• Space, time and architecture - Sigfried Giedion, 1941. The first attempt to create a properly 'academic' argument on modernism. It became an 'erudite' reference and consecrated its author in the Field.
• *Architecture as Space. How to look at Architecture* - Bruno Zevi, 1948. Another academic argument, trying to create a narrative that justified the intellectual choice for modernism; helped to make its author one of the most respected theorists in the vindication of the movement.
• History of modern architecture - Leonardo Benevolo, 1960. A work of immense breath and erudition, reference in the historiography of the modern movement.
• Modern Architecture - Manfred Tafuri and Francesco dal Co, 1976. A work of great breath, whose main characteristic was the adoption of a marxist perspective on the history of modernism.
• *Modern Architecture: A Critical History* - Kenneth Frampton, 1980. A book that seeks to establish a critical detachment, but which remains in the sphere of vindication. A manifestation less of historiography than of positioning in the Field.
• After modern architecture - Paolo Portoghesi, 1980. A book that intends to analyze the situation of the field of architecture, starting from the assumption that modernism has ended.

In this way, we can reach a comprehensive view of the state of modernist theoretical debates throughout virtually the entire twentieth century, through works consecrated in the Field.

FOR AUTHOR USE ONLY

In questo capitolo intraprenderemo il compito di percorrere una sequenza di opere letterarie moderniste o sul modernismo.

L'intenzione non è quella di fare un inventario completo, o di stabilire lo "stato dell'arte" per gli studi modernisti; piuttosto, l'idea è di ri-visitare alcuni testi canonici, seguendo la cronologia delle loro pubblicazioni, al fine di cercare una linea narrativa comune, e anche per elementi significativi che possono essere rimasti nelle narrazioni nel corso del ventesimo secolo, o, al contrario, possono essere cambiati di generazione in generazione.

In questo modo, sarà possibile analizzare la coerenza teorica delle proposizioni degli autori consacrati, e anche le risorse discorsive utilizzate per la legittimazione dell'architettura moderna; la pertinenza dei giudizi (estetici, storiografici, ecc.) e l'azione delle forze simboliche dei Campi di Architettura, Urbanistica e Patrimonio.

Con questo scopo, analizzeremo i seguenti lavori:

• Ornamento e Crimine - Adolf Loos, 1908. Un testo di base, che diventerebbe un riferimento per i modernisti. Per le sue caratteristiche, è venuto a essere poco quotato alla lettera, ma il suo titolo è rimasto come uno "slogan".
• Per un'architettura - Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1923. Uno dei più autorevoli manifesti programmatici modernisti, citato e ripetuto con insistenza da tutti i teorici e gli storici che seguirono.
• Spazio, tempo ed architettura - Sigfried Giedion, 1941. Il primo tentativo di creare un argomento propriamente "accademico" del modernismo. È diventato un riferimento "erudito" e ha consacrato il suo autore nel Campo.
• *Saper vedere l'architettura* - Bruno Zevi, 1948. Un altro argomento accademico, cercando di creare una narrazione che giustificasse la scelta intellettuale per il modernismo; ha aiutato a fare del suo autore uno dei teorici più rispettati nell'apologia del movimento.
• Storia dell'architettura moderna - Leonardo Benevolo, 1960. Un'opera dal respiro e dall'erudizione immensi, riferimento nella storiografia del movimento moderno.
• *Architettura contemporanea* - Manfred Tafuri e Francesco dal Co, 1976. Un'opera di grande respiro, la cui caratteristica principale era l'adozione di una prospettiva marxista sulla storia del modernismo.
• Storia critica dell'architettura moderna - Kenneth Frampton, 1980. Un libro che cerca di stabilire un distacco critico, ma che rimane nella sfera della apologia. Una manifestazione meno di storiografia che di posizionamento sul Campo.
• Dopo l'architettura moderna - Paolo Portoghesi, 1980. Un libro che intende analizzare la situazione del campo dell'architettura, partendo dal presupposto che il modernismo sia finito.

In questo modo, possiamo arrivare a una visione complessiva dello stato dei dibattiti teorici modernisti nel corso di quasi tutto il ventesimo secolo, attraverso opere consacrate sul campo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Um dos aspectos da arquitetura moderna que pode nos ajudar a compreender como se deu sua constituição e sua passagem à posição dominante no campo é o desenvolvimento, por parte da crítica e da historiografia, de um *corpus* discursivo legitimador, através do qual foi construída uma interpretação canônica que estabeleceu as bases para as leituras a respeito desta arquitetura.

Este corpus discursivo tem características bem definidas: seus principais artífices eram intelectuais preparados, que dedicaram grandes esforços em sua elaboração e, munidos de um intenso comprometimento com as propostas modernistas, primaram por uma continuidade interpretativa, referenciando-se mutuamente e trabalhando sucessivamente sobre os argumentos das obras precedentes. Além disso, como veremos, foram todos afetados, em maior ou menor grau, por uma certa 'cegueira', derivada do comprometimento ideológico, que os impedia de ver[1] os limites e desacertos de suas interpretações.

O fato de estes intelectuais competentes terem escrito obras bem elaboradas, algumas de enormes proporções e abrangência, foi um dos motivos pelo qual a crítica a estes autores ter sempre sido limitada, pois exige um esforço enorme dedicar-se a tal tarefa. Para complicar ainda mais, a postura modernista parecia estar sempre do 'lado certo', pois se no início do século XX, quando ocupava ainda uma posição iconoclasta, estava alinhada com outras correntes da 'arte moderna', à medida em que passou a ocupar posições mais centrais no campo (distanciando-se das propostas que inicialmente embasavam as posturas da 'arte moderna') contou com a sintonia das forças econômicas e sociais dominantes, que conferiam a estes autores, com33o também aos arquitetos dominantes, uma 'aura' de triunfo, certeza e sucesso que costuma representar um papel legitimador quase incontestável.

Neste contexto, enquanto os arquitetos modernistas passaram a ocupar as posições centrais e desfrutar de um intenso sucesso comercial e um tratamento de estrelas pop, os críticos e historiadores ligados ao movimento ganhavam tratamento similar, com suas obras tratadas com uma reverência

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Vale ressaltar a postura revisionista demonstrada por Argan em 'História da arte como história da cidade', no qual o historiador admite os antolhos conceituais modernistas que o haviam privado, antes, de uma visão mais ampla.

desproporcional ao seu conteúdo, que muitas vezes, como veremos, carecia de uma consistência proporcional ao status de suas obras.

Hoje, passado mais de um século da primeira obra que comentaremos e quase trinta anos da última, dotados do necessário distanciamento temporal e da consciência dos problemas ecológicos e eco-simbólicos causados pela dominância modernista, devemos retomar estas obras para verificar o que elas tinham (e talvez ainda tenham) de válido, bem como aquilo que devemos descartar como interpretações equivocadas. É uma operação importante, porque embora a arquitetura moderna já tenha sido diagnosticada como superada, o modelo continua ativo e, ao menos em determinados contextos, dominante.

Além disso, estas obras fazem parte de um conjunto que tem moldado a educação de jovens arquitetos por gerações, e continua a ser central no pensamento acadêmico, por não ter surgido ainda um conjunto alternativo de obras e autores que possa libertar as mentes do modelo criado pelos modernistas. Porém, estas obras são cada vez menos lidas com isenção, pois o modelo que elas propõe, baseado na genialidade dos arquitetos modernistas, de certa forma também emprestou uma aura de genialidade aos críticos e historiadores ligados ao movimento, que 'souberam ver' as qualidades desta arquitetura e reconhecer a genialidade destes arquitetos, apesar da forças contrárias.

FOR AUTHOR USE ONLY

* * *

Para compreendermos o quanto dos julgamentos a respeito da arquitetura moderna deriva das condições impostas pelas forças do Campo, e seguindo as indicações de Bourdieu a respeito da busca das origens dos fenômenos, seria necessário escrever uma verdadeira história da história da Arquitetura Moderna, ou melhor, das histórias, uma vez que existem pelo menos duas correntes: aquela ligada às forças dominantes do Campo e aquela que lhe faz contraponto.

A dimensão e a proposta deste trabalho, no entanto, não permitem o desenvolvimento desta tarefa, que constituiria, por si só, uma tese de grandes dimensões. Isto não quer dizer que não possamos, por outro lado, avançar na análise das origens dos julgamentos dominantes, uma vez que existe um

corpus de documentos considerados clássicos ou canônicos pelo Campo, ao qual podemos recorrer, como uma amostra representativa que nos permita visualizar, ainda que em linhas gerais, o desenvolvimento (sempre auto-referenciado) de um conjunto de julgamentos legitimado pelo Campo, que estabelece a 'maneira correta' de entender e avaliar os fenômenos afeitos à sua esfera de abrangência.

Assim, trataremos aqui de um conjunto de livros relativamente pequeno, mas que, por sua aceitação e emprego como referências (especialmente no âmbito das escolas de arquitetura, que definem a perpetuação trans-geracional do Campo), podem servir como amostra. São livros de autores famosos e reconhecidos no Campo, que foram publicados e re-publicados ao longo das décadas, em várias línguas, de modo que sua influência se perpetuou e difundiu por todos os ambientes e culturas sob a influência do mundo ocidental.

Nossa intenção não é a de realizar um estudo exaustivo, mas traçar uma linha geral das interpretações canônicas, abordando suas coerências internas e as limitações de seus discursos, caracterizados por uma postura apologética que procura induzir o leitor à submissão ao discurso dominante.

Evidentemente, outros livros poderiam estar nesta lista, assim como nem todos concordarão com a inclusão de alguns títulos; mas acreditamos que isto não anula nossos argumentos, de que existe um trabalho (não necessariamente planejado de antemão, ou de maneira consciente) de legitimação, que ocorre de maneira difusa pelo Campo, o que lhe confere maior força simbólica, pela impressão de universalidade. Esta história das histórias poderá ser desenvolvida e aprofundada em trabalhos posteriores, mas esta base fundacional deverá ser suficiente para demonstrar nosso ponto.

Quanto aos trabalhos que constituiriam um contraponto aos que veremos a seguir, basta para nossos propósitos o levantamento realizado por Jan Gehl e Birgitte Svarre (fig. 4.1), no qual o autor demonstra a evolução do pensamento contrário às forças dominantes do Campo, no âmbito dos estudos urbanos.

FOR AUTHOR USE ONLY

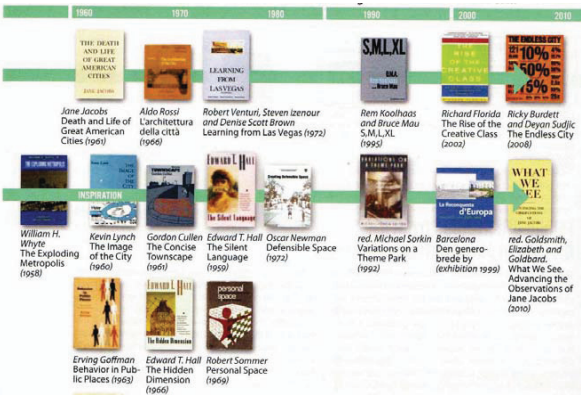


Figura 4.1 - detalhe do levantamento das obras significativas no Campo do planejamento urbano, seguindo a linha do tempo.
Fonte: GEHL e SVARRE, 2013, p. 41.

FOR AUTHOR USE ONLY

O título deste capítulo faz referência a um fenômeno que permeia o posicionamento do modernismo no campo: uma construção discursiva ganha status de descoberta e genialidade, até alcançar a condição de verdade absoluta, nunca questionada e inquestionável. Assim, atribui-se a Mies van der Rohe a autoria do aforismo 'menos é mais'. Descontado o fato de que, conceitualmente, a frase não passar de uma diatribe, em tudo falseável a ponto de não dever ser intelectualmente levada à sério, 'menos é mais' acabou por se tornar um *slogan* moderno, adotado por diversos campos de produção cultural, do design industrial à moda, que se pretendem representantes da contemporaneidade. Assim como os trabalhos que analisaremos a seguir, a frase de Mies não conta com uma fortuna crítica, apenas com seguidores apaixonados que se alheiam ao questionamento, à discussão, à revisão conceitual.

Procuraremos escapar deste círculo vicioso, analisando as obras e as proposições pelo que elas contêm em si mesmas, não pelas regras determinadas pelo campo, dominado, ainda hoje, pelo modernismo. Evidentemente, não somos pioneiros neste intento; de fato, várias são as obras que nos servem de referência e dão sustentação aos nossos argumentos.

Nossa contribuição pretende ser a de construir uma visão de conjunto, orientada por uma perspectiva conceitual particular.

Como um dos objetivos é investigar a gênese do fenômeno (a interpretação enviesada determinada pelas forças do campo), analisaremos as obras cronologicamente, segundo as datas de sua publicação original. Esta consideração cronológica tem um efeito esclarecedor, à medida que podemos observar a evolução no uso de conceitos e valores, com aspectos que se transformam e outros que permanecem, o que faz com que seja possível estabelecer uma lógica ou princípio que determina as escolhas e os gostos. Ainda que este princípio permaneça inconsciente para os agentes, será possível detectar sua presença através da observação de seus efeitos, manifestos na forma urbana em diversas escalas, do detalhe construtivo ao edifício e ao ambiente urbano, com todos os elementos que os constituem.

Ainda que as obras analisadas já contem com extensa fortuna crítica, esta não se constitui, a não ser marginalmente, por questionamentos dos fundamentos teóricos e conceituais (e programáticos) tomados como paradigmas pelos modernistas e adotados pela crítica e historiografia, por sua vez legitimadas pelo discurso modernista, etc.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ao apresentarmos as obras em sequência, destacando as partes que podem ser questionados e, em certos casos, rejeitadas pela simples consideração racional, e considerando que algumas análises se transformam ao longo do tempo ou passam a adotar posturas que contrastam frontalmente com os princípios, procuramos demonstrar que o arranjo das instâncias do campo (legitimação, reprodução, capitalização, câmbio), se constrói (embora não unicamente) através da ação discursiva de uma intelectualidade atuante e interessada no arranjo das posições no campo, que institui através do discurso.

É importante ressaltar que nossa análise parte sempre de considerações feitas a partir do conhecimento de que dispomos atualmente, tomando por base o desenvolvimento científico ocorrido durante o último século. Evidentemente, os autores tinham outra base de conhecimentos, além das coerções próprias de seu tempo e do campo; desta forma, escreveram em sintonia com estas condições. Por isso, nossa análise não diz respeito a conteúdos em seu contexto de origem, mas de como podemos interpretar estes conteúdos sob a ótica atual. É possível supor inclusive a adequação destes conteúdos às

condições de seu tempo de escrita e publicação, mas a nós interessa perceber o quanto destes ainda é possível considerar como válidos, uma vez que estes textos e autores permanecem ocupando posições centrais no campo. São estas posições que pretendemos questionar, independente dos méritos que estes trabalhos possam ter tido em seu tempo.

Como não existe a pretensão de completude, buscamos um conjunto de obras que seja representativo, com autores e obras consagrados no campo. Inicialmente, analisaremos um texto de Adolf Loos, que se tornou famoso pela argumentação incisiva e que traz a defesa de um dos pontos centrais da arquitetura moderna, o abandono da ornamentação. 'Ornamento e Crime' foi publicado em 1908. Em seguida, o livro que contém os fundamentos do movimento moderno, escrito pelo autor que os demais consideram emblemático desta arquitetura, Charles-Edouard JEANNERET-GRIS. 'Por uma arquitetura' foi publicado em 1923. Estes dois textos, que chamamos aqui de 'programáticos', fazem parte dos primeiros esforços modernistas para sistematizar o pensamento fundamental do movimento, antes que houvesse uma crítica e uma historiografia desenvolvidas a este respeito.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 4.2 – linha do tempo com o conjunto de obras que analisaremos neste capítulo. Fonte: elaborado pelo autor.

Na sequência, trataremos de 'Espaço, tempo e Arquitetura', que Sigfried Giedion publicou em 1941, iniciando a sequência de importantes trabalhos teóricos dedicados à arquitetura moderna, seguido por 'Saber ver a arquitetura,

de Bruno Zevi, publicado em 1948 (Zevi publicaria em uma data tão precoce quanto 1950 seu 'Storia dell'architettura moderna', mas nos interessam mais aqui seus argumentos teóricos).

Em seguida, três livros de história: 'História da Arquitetura moderna', de Benevolo, publicado em 1960; Arquitetura Contemporánea, de Tafuri e Dal Co, publicado em 1976; e 'História crítica da Arquitetura moderna', de Frampton, publicado em 1980. Cabe ressaltar que alguns destes livros receberam atualizações ao longo dos anos, de modo que o arco de tempo compreendido pelas suas análises alcança até 1991 (data da edição do livro de Frampton utilizada).

Como complemento, analisaremos um livro que não pertence diretamente a esta corrente, mas que está ligado a ela de modo transversal: 'Depois da arquitetura moderna', publicado por Portoghesi em 1980. Este trabalho nos interessa porque o autor, herdeiro de uma tradição intelectual e acadêmica italiana, supõe a arquitetura moderna como um movimento encerrado, e analisa tanto os fatores que levaram o movimento a seu fim quanto propõe uma leitura sobre os desdobramentos que viriam, e que podemos avaliar hoje com a experiência vivenciada nas últimas 4 décadas.

Após a análise de todas estas obras, procuraremos elaborar uma síntese das conclusões a seu respeito que teremos alcançado, para, munidos desta informação, avançarmos na busca por uma interpretação atualizada da arquitetura moderna.

FOR AUTHOR USE ONLY

4.1. 1908 - Ornamento e crime - Adolf LOOS.

Embora este seja o menos extenso de todos os textos que analisaremos, ele contém uma quantidade expressiva de sentenças sintéticas de uma forma de pensar e entender o mundo muito específica.

Por conta desta especificidade, este se tornou um texto fundacional que viria a ser muito mais conhecido por seu título (que contém a idéia central) do que por seu conteúdo, que viria cada vez mais a se tornar insustentável sob escrutínio público ao longo do século XX.

Sintonizado com um pensamento higienista e xenófobo que culminaria com a ascensão de movimentos totalitários europeus dentro de poucas

décadas, Loos elabora um discurso fantasioso, quase delirante, a respeito de supostas virtudes morais relacionadas ao abandono dos ornamentos.

A tese da eliminação dos ornamentos, sustentada por supostas virtudes morais, estava, como iria demonstrar a ampliação progressiva de sua difusão e dominação, de tal maneira ligada a interesses das parcelas socialmente dominantes, que viria a ser promovida, legitimada, reverenciada e tornada hegemônica por todas as instâncias detentoras de posições privilegiadas no campo.

No entanto, foi necessário para os modernistas fazer referência ao texto sem citá-lo, porque as ideias que contém variam de absurdos risíveis a ofensas abertas. Evidente que é necessário ter em mente que o texto pertence a uma época e a um lugar (geográfico e social) específicos, e que não levar isso em conta seria um anacronismo imperdoável. Mas o que nos interessa aqui não é o texto em sua época de publicação, mas sua permanência como referência através de várias gerações. Assim, é importante observar as ideias aí contidas tendo em conta as transformações sociais ocorridas ao longo do século XX até nossa época, considerando que o texto não foi abandonado como superado, mas continuou (e ainda continua) a ser citado como obra de um gênio e pedra angular de uma maneira de pensar (modernista).

FOR AUTHOR USE ONLY

Portanto, passemos aos argumentos contidos no texto, para analisá-los por aquilo que contêm, procurando perceber como eles se ligam ao ideário modernista. Logo no início Loos afirma:

> [...] quando um moderno se tatua, é um criminoso ou um degenerado. [...] Os tatuados que não estão presos são criminosos latentes ou aristocratas degenerados. Se um tatuado morre em liberdade, significa que morreu prematuramente, antes de cometer o seu acto criminoso. (p. 84).

Não fossem os evidentes preconceitos contidos nestas frases, poderíamos rir de tais afirmações. Se havia um ambiente intelectual propício ao surgimento deste tipo de ideias (o que não as tornas desculpáveis), tanto os acontecimentos dramáticos ligados ao nazismo quanto o desenvolvimento científico viriam deixar claro o quanto de pernicioso elas contêm. Mas os modernistas, ciosos em manter a ligação do ornamento com o crime e a imagem de Loos como um pai-fundador, em nenhum momento se insurgiram

contra sua figura, apenas escamotearam as partes ofensivas do texto (ou seja, quase tudo).

Loos conta, aliás, com uma verve pretensiosa que parece ter sido ponto comum entre os 'mestres fundadores' modernistas (veja-se, por exemplo, os trabalhos de Jeanneret-Gris como o que analisaremos em seguida), e que parece ajustada para figuras tomadas como fundacionais de um movimento cultural que pretendia promover rompimentos radicais. Em suas palavras:

> Descobri a seguinte verdade e apresentei-a ao mundo: "a evolução cultural equivale à eliminação do ornamento nos objetos de uso corrente". (p. 84)

Loos assume um tom quase messiânico, que deve ter agradado a seus seguidores subsequentes. Segundo estas afirmações, ele se trata de um descobridor de revelações que se esforça para propagá-las, supostamente para benefício da humanidade. Mas falta, claro, qualquer elemento que possa nos convencer de suas proposições (a não ser, evidentemente, que compartilhemos de suas premissas, sua postura intelectual e moral, etc, pois neste caso seremos atingidos por uma epifania, descobrindo a verdade que estava oculta); argumentos virão em seguida, mas, como veremos, estão longe de ser sustentáveis ou convincentes. Vejamos:

FOR AUTHOR USE ONLY

> Cada época tem seu estilo próprio. Deverá, então, ser negado à nossa época o seu próprio estilo? [...] O que constitui a grandeza cultural da nossa época é a incapacidade de produzir uma nova forma de decoração. Vencemos o ornamento, vencemo-lo até o ponto de não existirem mais ornamentos. [...] Em breve as ruas das metrópoles reluzirão como muros brancos. Como a cidade santa de Sião, a metrópole do paraíso. Só então o alcançaremos. Mas existem maus espíritos que não o toleram. [...] A humanidade chegou a tal ponto de evolução que o ornamento já não a deleitava, o corpo tatuado já não atraia esteticamente, tal como atraía os nativos papua, antes, sim, diminuía-a. [...] Mas o homem moderno entender-me-á. (p. 85).

Há vários aspectos aqui a serem analisados. Em primeiro lugar, a questão do estilo próprio de uma época. Este é um argumento que viria a se tornar amplamente utilizado pelos modernistas, tomado como uma verdade absoluta e inquestionável. O que fica de fora, porém, é que embora seja possível, *a posteriori*, identificar determinados estilos com a época em que foram produzidos (como fazem a crítica e a historiografia), é preciso lembrar que toda época tem uma série de forças sociais em disputa pela dominância simbólica (BOURDIEU, 2001, pp. 204-205), e que apenas aquelas que

efetivamente se tornam socialmente dominantes têm o poder de impor sua versão cultural e simbólica do mundo. Toda época é prenhe de diversas formas, estilos e manifestações culturais, sendo o possível praticamente infinito (mas não o provável, fortemente determinado - BOURDIEU, 2007, p. 92). Assim, o estilo característico de uma época representa a manifestação das forças sociais dominantes, mais aquelas que se lhes opõem e contam com força suficiente para vir à existência - muito daquilo que é possível jamais se manifesta ou tem existência efêmera.

Ainda, para Loos a (suposta) incapacidade de nossa época de produzir uma nova forma de decoração constitui uma grandeza cultural. Aqui o mais provável é que ele esteja empregando um recurso discursivo (pleno de violência simbólica) para negar o óbvio: havia (como há) muita decoração sendo produzida - já discutimos a questão de ela ser ou não nova, e de ser própria de nossa época. Mas não importam os fatos: Loos afirma uma vitória, não existem mais ornamentos! Felizmente, não basta fantasiar sobre a não existência de algo para que este deixe de existir. E a fantasia vai além: com as ruas reduzidas a sequências de muros brancos, alcançaremos o paraíso! Num fervor evolucionista e etnocêntrico, Loos afirma que a humanidade já não se sente atraída pelo ornamento, como os povos 'primitivos' - o 'homem moderno' entenderá.

FOR AUTHOR USE ONLY

Interessante notar que o autor percebe, ou ao menos pressente, aquilo que seria possível opor a sua argumentação:

> [...] O defensor do ornamento crê que o meu desejo de simplicidade equivale a uma mortificação. (p. 85).

De fato, para muitos a eliminação dos ornamentos equivale a uma mortificação; como veremos, pode representar um fator patológico em muitos ambientes e situações (PAPANEK, 1995). No entanto, isto estava longe de ser claro àquela altura. Porém, a convicção com que as gerações posteriores de modernistas iria se apegar a este princípio faz pensar em motivações que vão além (ou permanecem aquém) da racionalidade.

A Racionalidade, cantada e decantada como importante fator da modernidade, não seria um fator predominante nem nos discursos nem nas ações de muitos modernistas, como demonstra Loos:

> Quando vou a um festival de gastronomia, sinto repugnância pela ideia de ter de comer os cadáveres recheados destes animais. Eu como rosbife. (p. 86).

Neste contexto, é difícil encarar o autor com a seriedade que o tema requer; e ele vai além:

> Eu vivo no ano 1908. [...] O agricultor de uma região isolada vive no século 12. [...] Feliz é o país que não tem mais retardatários e saqueadores. Feliz é a América. (p. 86).

Com um texto assim rocambolesco, Loos volta ao ornamento:

> [...] o ornamento não é produzido apenas por criminosos; o ornamento em si comete um crime ao prejudicar a saúde dos homens, a economia nacional e a evolução cultural. [...] Visto já não ser um produto natural da nossa civilização, o ornamento representa um atraso ou uma degeneração. (p. 86)

Aqui Loos emprega o tema do natural, e a técnica discursiva da naturalização, para voltar à ligação entre ornamento, atraso e degeneração; saúde, economia, evolução cultural, tudo ameaçado pelo ornamento, realizado por criminosos. Não é preciso muita sagacidade para perceber o substrato do qual afloram as ideias do autor, aliás explícitos em muitos pontos: preconceito etnocêntrico e ideais de supremacia racial, ideias higienistas, manifestos materialmente por uma estética dessemantizadora (MARCUSE, XXXX). Além de abrir mão da Racionalidade, Loos avança em argumentos nos quais demonstra o desconhecimento prático a respeito do funcionamento social:

FOR AUTHOR USE ONLY

> Regra geral, o ornamento encarece o preço de um objeto. No entanto, o produto ornamentado [...] é vendido por metade do preço de um objeto sem ornamentos. A carência de ornamentos tem como consequência a redução das horas de trabalho e o aumento de salário. [...] Quando eu pago o mesmo por uma caixa lisa e por uma ornamentada, a diferença em termos de horas de trabalho pertence ao trabalhador. (pp. 86-87).

É de espantar que um homem culto e com ligações com as camadas sociais dominantes (SARNITZ, 2009) saiba tão pouco sobre a maneira como os 'donos do capital' tendem a se apropriar dos excedentes (inclusive o tempo) que existam nos processos de produção; pode-se supor uma certa ingenuidade, ou mesmo uma maneira de ver as coisas própria da época; mas não se pode supor que as gerações seguintes de modernistas desconheceram estes fatos. Mais um motivo para não citar o texto, que continua no mesmo tom e com argumentos semelhantes:

> Como o ornamento já não pertence à nossa cultura de um ponto de vista orgânico, também já não é uma expressão da nossa cultura. [...] O ornamento moderno é, no entanto, um retardatário ou um caso patológico. [...] O ornamento moderno não tem antepassados nem descendentes. Não tem passado nem futuro. O ornamento só é bem acolhido por pessoas incultas. [...] Na atualidade, a humanidade é mais saudável do que nunca. (p. 87).

A questão do 'ornamento moderno' é muito interessante. Após o Art Nouveau, e antes que 'moderno' e 'modernismo' fossem empregados à maneira de sinônimos, Loos reconhece que há 'modernos' produzindo e empregando ornamentos, um caso que iria se intensificar em alguns anos com o Art Déco. Mas não passa de um atraso ou uma patologia. A humanidade 'mais saudável do que nunca' vive, para o autor, num idílio modernista que os anos seguintes não iriam confirmar - sem que nada disso impedisse a permanência do texto no panteão modernista. Seguindo no mesmo tom, Loos afirma:

> Graças á evolução, alguns objetos deixaram de ser ornamentados. [...] Os objetos ornamentados só são suportáveis na sua forma mais miserável. [...] Os objetos só produzem um efeito verdadeiramente inestético quando são feitos com os melhores materiais e com a maior precisão [...]. Ninguém que viva ao nosso nível cultural poderá jamais criar algum ornamento. (p. 88).

FOR AUTHOR REVIEW ONLY

A não ser que se esteja dotado ou dos mesmos princípios ou de uma simpatia inflexível para com os argumentos do autor, fica difícil seguir-lhe a lógica; ele não se preocupa sequer em ser verossímil, seus argumentos são confusos e contraditórios. Mas o mais importante parece ser, afinal, o 'nosso nível cultural', expressão na qual cabem o etnocentrismo, a soberba e o elitismo, talvez próprios de sua posição social. Que isso venha a se constituir em referência para as gerações seguintes é o mais surpreendente. Já no final de seu texto, Loos afirma:

> Tolero usar ornamentos no meu corpo se isso trouxer a felicidade ao meu próximo. [...] Mas nós possuímos a arte, que substitui o ornamento. [...] o homem que vai ouvir a Nona Sinfonia e depois se senta e desenha padrões para um modelo de papel de parede é uma fraude ou um degenerado. [...] A ausência de ornamentos constitui um sinal de robustez espiritual. (p. 89).

A felicidade do próximo (representada pela atenção às necessidades do usuário, do cidadão comum, das pessoas) não viria a se constituir como preocupação central para as gerações de modernistas, mais ciosos de suas proposições programáticas (frequentemente subentendidas). Talvez a

expressão seja apenas, afinal, um eco do passado (de Loos). Mas a confusão só aumenta, com a referência à arte como substituta do ornamento. E a condenação de alguém que, após ouvir a Nona Sinfonia (mais uma vez, o passado...), se dedique a criar ornamentos não traz nada de novo que não o anátema de 'degenerado'.

Este texto parece representar um ponto chave na carreira de Loos, tendo imortalizado seu autor pelas constantes referências a ele que viriam a preencher os trabalhos da crítica e da historiografia dedicadas à arquitetura modernista nos anos seguintes a sua publicação. Sua obra arquitetônica pouco numerosa e pouco expressiva (SARNITZ, 2009) não teria feito com ele pudesse ser lembrado mais do que como um 'arquiteto menor', quando muito no contexto austríaco do início do século XX. O mote 'o ornamento é um crime' viria a se tornar uma marca distintiva do modernismo.

Tão marcante se tornou a força simbólica deste texto para a arquitetura modernista que um outro vienense[2] viria a publicar um texto (HUNDERTWASSER 2009), no qual se desculpa publicamente, em nome da Áustria, pelo país ter dado à luz a figura de Loos.

Nascido em 1928, Friedensreich Hundertwasser cresceu em Viena numa época em que o nome de Loos passava a ser uma das referências fundacionais para a arquitetura moderna. Tendo se tornado um dos expoentes da arte austríaca no século XX, ele já havia publicado em 1958 um manifesto no qual critica a arquitetura modernista:

> The tangible and material uninhabitability of slums is preferable to the moral uninhabitability of utilitarian, functional architecture. In the so-called slums only the human body can be oppressed, but in our modern functional architecture, allegedly constructed for the human being, man's soul is perishing, oppressed. [...] Functional architecture has proved to be the wrong road to take. (HUNDERTWASSER 2009, p. 34).
>
> The irresponsible vandalism of the constructive, functional architects is well known. [...] Take Le Corbusier, who wanted to level Paris completely in order to erect his straight-line, monstrous constructions. Now, in the name of justice, the constructions of Mies van der Rohe, Neutra, the Bauhaus,

[2] Nascido Friedrich Stowasser, Friedensreich Hundertwasser iniciou sua carreira como artista plástico, tendo se tornado um dos mais importantes artistas austríacos do século XX, com fama mundial. Devido à sua percepção das questões relacionadas à arquitetura, expressa tanto em seus manifestos como em seus quadros, e a seu ativismo em que realizou diversas performances 'curativas' em prédios existentes, passou a ser convidado para fazer intervenções em edifícios e, posteriormente, realizar projetos para edificações residenciais, comerciais e institucionais em diversas partes do mundo. (HUNDERTWASSER 2009).

FOR AUTHOR USE ONLY

> Gropius, Johnson, Le Corbusier, Loos, etc, should be torn down [...]. (HUNDERTWASSER 2009, p. 36).

Tendo as realizações modernistas como pano de fundo, Hundertwasser pode a esta altura realizar uma avaliação baseada no conhecimento daquilo que o modernismo já havia construído e projetado, para perceber o 'caminho errado'. Mais coerente que os próprios modernistas, defende para as obras destes que sejam tratadas pelos mesmos critérios que eles defendiam: a destruição impiedosa (embora reconheça que, na prática, seria mais lógico o reaproveitamento destas obras com uma remodelação que as livrasse da esterilidade modernista, como ele próprio viria a fazer). Dez anos depois, ele volta ao tema da arquitetura em outro manifesto, desta vez centrado na figura de Loos:

> For it was from Austria that this architectural crime was launched into the world. It is thus form Austria that reparations must come. The Austrian Adolf Loos brought this atrocity into the word. [...] It is the duty of myself and all of us to be the first to recognize and combat the catastrophe unleashed in Austria sixty years ago. (HUNDERTWASSER 2009, p. 44).

FOR AUTHOR USE ONLY

Embora saibamos que a importância de Loos se deu mais no plano discursivo (em outras palavras, seu papel foi superestimado pela crítica e historiografia subsequentes), não deixa de ser significativo que Hundertwasser perceba (com um olhar externo ao Campo da Arquitetura) a força simbólica que 'Ornamento e crime' veio a alcançar. Invertendo os papéis, lança o estigma de 'crime' de volta para a arquitetura moderna e suas 'atrocidades'. Mas ele vai além, e faz aquilo que Loos evitou: discute os argumentos:

> Back to Loos. Of course it is true that stencilled ornaments were lies. But they were not crimes. Nor did the removal ornament make houses any more honest. Loos should have replaced sterile ornaments with living growth. But he did not. [...] We could spend hours listing the miseries which began with Loos. [...] the damage caused by rational building methods exceeds several times over any apparent savings made. (HUNDERTWASSER 2009, p. 45)

Segundo estes argumentos, fica claro o quanto faltava de fundamentação para as afirmações dos modernistas baseadas (ao menos em parte) no texto de Loos - nem os ornamentos eram crime, nem a racionalidade da arquitetura era, afinal, racional. Mas Hundertwasser toca ainda em um ponto de extrema importância para o desenvolvimento de nossos argumentos:

> For if you eat out of the hand of this sterile architecture, it arouses the suspicion that you like the taste. (HUNDERTWASSER 2009, p. 46).

Nesta passagem desponta a compreensão de que a questão vai além, no fim das contas, da arquitetura em si. Para que a arquitetura moderna fosse um sucesso e atingisse a dominância ao redor do globo, era necessário que muitos (especialmente os arquitetos e demais envolvidos no campo) se sentissem inclinados a adotá-la como modelo. Considerando a clara tendência das forças socialmente dominantes, manifesta ao longo do século XX, em adotar este tipo de arquitetura, Hundertwasser toca num ponto central: o conluio entre as forças dominantes no campo e as forças dominantes na sociedade. Aqui, como em muitos outros casos, não importam nem a lógica nem o bom senso - importam os interesses.

Veremos nas análises seguintes como instâncias de legitimação do campo atuaram ao longo de décadas para transmutar as aparências, de uma escolha de interesses em uma escolha estética.

FOR AUTHOR USE ONLY

4.2. 1923 - Por uma Arquitetura – Charles-Edouard Jeanneret-Gris[3].

> "Rogers afirmou que sou um gênio e eu [Jeanneret-Gris] lhe assegurei que eu era um asno." *in* GIEDION, 2004, p. 595.

Nascido em La Chaux-de-Fonds, Suiça, em 1887, com o nome de Charles-Edouard Jeanneret-Gris, o auto-intitulado 'Le Corbusier' publicou 'Por

[3] Charles-Edouard Jeanneret-Gris sempre esteve interessado em realizar sua auto-promoção, e seus escritos permitem deduzir que se considerava um personagem dotado de qualidades superiores, embora estas não correspondessem à sua produção como arquiteto, nem quantitativamente nem como reconhecimento público, que ele sempre desejou ardentemente. Assim, ele se especializou, antes de mais nada, em construir uma imagem de 'gênio', dotado de características que o distinguiam dos demais. Com este propósito, o suíço criou para si mesmo uma alcunha que viria a se tornar mais conhecida que seu nome: 'Le Corbusier', com o propósito de criar uma personagem, diferente da pessoa ordinária (e de seus colegas arquitetos). [*It is not a coincidence that modern advertising techniques developed alongside modernist design, and early modernist architects showed a keen interest in psychological manipulation as it was then being incorporated into the advertising industry.* ***Le Corbusier actually made a living from mass media and commercial promotion*** *independently of his work as an architect.*' SALINGAROS, 2006, p. 124, grifo nosso]. Porém, simplesmente repetir acriticamente a proposição de Jenneret-Gris seria endossar suas intenções (o que muitos fazem inconscientemente). Com nossa perspectiva bourdieusiana de interpretação, isto seria a revelação de uma falta de consciência ou uma capitulação sumária. Assim, utilizamos seu nome verdadeiro quando nos referimos a ele, embora as citações devam preservar a forma utilizada nos textos de referência. Da mesma forma, para não criar mais um neologismo, utilizamos a forma 'corbusierana' (ou equivalentes) quando nos referimos às suas obras.

uma Arquitetura em 1923. Com 36 anos de idade, Jeanneret-Gris tinha até então construído poucas obras (7 no total, sendo apenas duas - de 1922 - fora de sua vila natal), mas seu livro viria a se tornar parte do cânone da arquitetura moderna. A partir daí, viria a publicar mais 46 livros (fig. 4.3), um número considerável, ainda mais se comparado ao número de suas obras, 79 até 1965 (fig. 4.4), ano de sua morte[4].

Figura 4.3 - Os 47 livros publicados por Jeanneret-Gris.
Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr

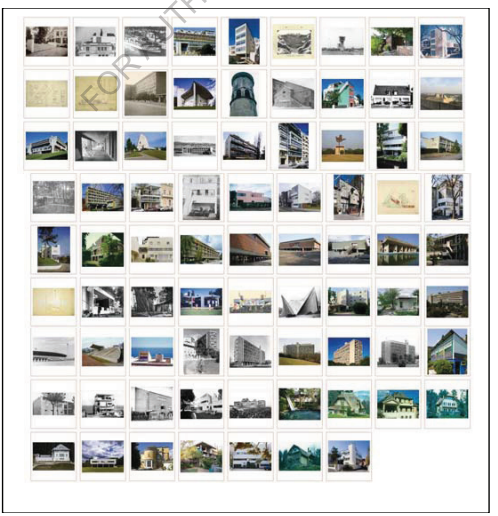


Figura 4.4 - As 79 obras construídas por Jeanneret-Gris.
Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr

[4] Fonte: Fondation Le Corbusier. http://www.fondationlecorbusier.fr.

Um dos motivos da repercussão das ideias de Jeanneret-Gris, além da sintonia com um movimento cultural que se espalhava por vários países, foi a convicção, de tons messiânicos, com que ele as expunha e defendia. Afora sua até então pouca experiência prática como arquiteto (e nenhuma como urbanista), e uma série de viagens e relações com artistas, sobra pouco para embasar toda a defesa de um ideário radical como o contido no livro; menos ainda se nos ativermos a analisar seus argumentos[5].

Como as citações são muitas e extensas, procuramos agrupá-las, de maneira esquemática, segundo seus temas, ainda que várias passagens pudessem ser classificadas em mais de um dos temas, além de ser possível imaginar outros temas nas quais elas se encaixariam. Além disso, seria possível encontrar outras passagens merecedoras de análise, mas nos limitamos às que consideramos mais expressivas. Vejamos:

FOR REVIEW ONLY

ENGENHEIROS E ARQUITETOS

> Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solidárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão. O engenheiro, inspirado pela lei da economia e conduzido pelo cálculo nos põe em acordo com as leis do universo. (p. XXIX).
> Operando com o cálculo, os engenheiros usam formas geométricas, que satisfazem nossos olhos pela geometria e nosso espírito pela matemática; suas obras estão no caminho da grande arte. (p. XXX).
> Os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres. Os arquitetos são desencantados e desocupados, faladores ou lúgubres. É que em breve não terão mais nada a fazer.Não temos mais dinheiro para construir monumentos históricos. Precisamos nos justificar. (p. 6).
> Os engenheiros fazem arquitetura porque empregam um cálculo saído das leis da natureza [...]. é preciso, ao calcular, qualificar certos termos da equação, e aí é o gosto que intervém. (p. 7).
> OS ENGENHEIROS AMERICANOS ESMAGAM COM SEUS CÁLCULOS A ARQUITETURA AGONIZANTE. (p. 17, maiúsculas no original).

Desde o início, Jeanneret-Gris não demonstra uma preocupação nem com a verossimilhança nem com o conhecimento histórico, que ele frequentemente costuma invocar. Afinal, grandes engenheiros do final do século XIX não apenas estavam interessados nos aspectos estéticos de suas obras (vide as transformações de caráter exclusivamente estéticas realizadas por Eiffel no projeto de sua torre em Paris), como também referenciavam suas

[5] Falamos aqui de uma análise à luz dos acontecimentos que se seguiram, portanto da permanência destes argumentos como base para a arquitetura moderna e da imagem de Corbusier como um gênio absoluto, perante as quais é necessário rever os fundamentos. Não tratamos da pertinência dos argumentos para a época em que o livro foi escrito, evitando assim os anacronismos e a teleologia.

soluções formais na arquitetura vigente (fig. 4.5), mesclando-as às necessidades impostas pelas novas técnicas e materiais.

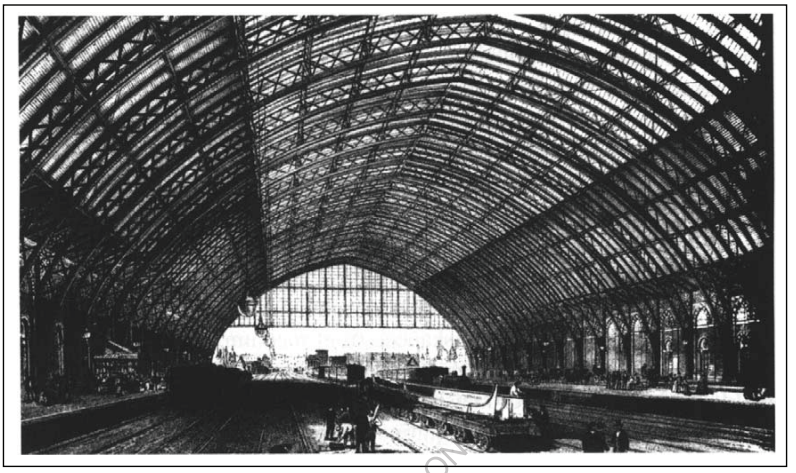


Figura 4.5 - St. Pancras Station, Londres. Projeto do engenheiro William Henry Barlow, 1868/70. Fonte: Wikimedia commons, autor deconhecido, *circa* 1870.

FOR AUTHOR USE ONLY

O mais espantoso, no entanto, é que as gerações seguintes de arquitetos modernistas iria aceitar estas proposições como verdades oriundas de um gênio revelador.

FORMAS PRIMÁRIAS

As formas primárias são as belas formas porque se lêem claramente. (p. XXIX).
Os grandes problemas da construção moderna serão realizados sobre a geometria. (p. 30)
[...] os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; [...] É por isso que são belas formas, as mais belas formas. Todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico. (p.13).
A arquitetura gótica não é, no seu fundamento, à base de esferas, cones e cilindros. [...] É por isso que uma catedral não é tão bela [...]. (p. 13).
[...] tudo conduz à reinstauração dos volumes simples: as ruas, as fábricas, os grandes magazines [...]. (p. 21).
[...] os ângulos retos, são as verdades da geometria e são feitos que nosso olho mede e reconhece; enquanto que, de um outro modo, seria acaso, anomalia, arbitrário. A geometria é a linguagem do homem. (p. 44).
A sensação cubo é imediata. [...] um morteiro, uma árvore, uma colina são menos fortes, de densidade mais fraca que uma disposição geométrica de formas. (p. 137).
De que nasce a emoção? De uma certa relação entre elementos categóricos: cilindros, solo polido, paredes polidas. (p. 148).

É típico do discurso de Jeanneret-Gris, e que faria escola entre os modernistas, o emprego de sofismas, meias-verdades e conclusões simplistas e apressadas. Espanta reconhecer a ausência de sofisticação num pensamento que viria a ser incensado como genial e revelador. Certamente, na luta pelas posições no campo, todos os recursos terminam por ser empregados, em maior ou menor nível; porém, o não reconhecimento destas limitações pelas gerações seguintes não pode deixar de ser notado como uma falha.

Aqui percebemos a razão para que o ar de verdades inquestionáveis, a aura de genialidade e a ausência progressiva do emprego dos textos originais (restando apenas referências vagas) tenham sido empregadas sistematicamente, já que muitos intelectuais capazes assumiram a posição pró-modernista, ocupando assim ambíguas posições nas quais era necessário realizar a defesa, por vezes com tons messiânicos, mas se tornava cada vez mais difícil citar literalmente.

Assim, a afirmação '*todo mundo está de acordo com isso, a criança, o selvagem e o metafísico*', traz em si um falso conhecimento antropológico, empenhando a palavra de 'todos' que não podem contrariar o que diz o 'gênio'. E mais: '*uma catedral não é tão bela*', '*tudo conduz*', '*a geometria é a linguagem do homem*', uma árvore é menos forte que um cubo, a emoção nasce de cilindros. Um pensamento algo questionável.

FOR AUTHOR USE ONLY

Porém, tais inconsistências parecem não ter nunca incomodado os modernistas. Como veremos, Giedion afirmará alguns anos depois:

> Em seu trabalho, Le Corbusier mostrou a agudeza de espírito instintiva do gênio. (GIEDION, 2004, p. 547.)

E ainda:

> Os primeiros três capítulos [de] *Vers une architecture* não podem ser ignorados em nenhum estudo de nossa época. [...] tratou a casa com uma delicadeza e uma sensibilidade dignas de um sismógrafo. (GIEDION, 2004, p. 568.)

A alegada sensibilidade do franco-suíço é difícil de constatar. Pior ainda para a delicadeza, que não transparece nem nos escritos nem nos projetos de Jeanneret-Gris. Antes, podemos perceber uma postura autoritária que

perpassa toda sua obra; com este viés, Jeanneret-Gris analisa a 'vida moderna':

> **VIDA MODERNA E INFELICIDADE**
>
> Nossa época fixa cada dia seu estilo. Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda. (p. XXXI).
> Somos infelizes por habitar casas indignas porque elas arruínam nossa saúde e nossa moral. (p. 5).
> Somos infelizes. Nossas casas nos repugnam [...]. (p 7).
> A vida moderna pede, espera uma nova planta, para a casa e para a cidade. (p. 30).
> As coisas atuais da arquitetura não respondem mais às nossas necessidades. (p. 69).

Não é demais lembrar que um sentimento de infelicidade relativo à vida 'moderna' estava sendo identificado também em outros campos, mas em sinal contrário ao apontado pelos modernistas. Neste caso, era justamente a mecanização, a rotina e a padronização que apareciam como fatores de infelicidade, como podemos observar em CHAPLIN (1936) (fig. 4.6).

FOR AUTHOR USE ONLY

fig. 4.6 – fotograma do filme Modern Times.
Charles Chaplin, 1936.

Aqui aparece um argumento que persistiria por toda a obra de Jeanneret-Gris, e que viria a ser reafirmado pelos autores modernistas que o sucederiam: os 'tempos modernos' teriam trazido em seu bojo condições novas, que não combinariam com a arquitetura existente, e isso seria causa de 'nossas' 'infelicidades'. Só há o 'nós', que deveria representar a todos. Mas

mesmo um autor imbuído de tal empáfia se vê obrigado a reconhecer que há 'outros'. Mas estes outros é que seriam os inadequados, atrasados, cegos; além destes, 'nós', os modernos, os que sabem ver, e que podem saber quais são as 'nossas' necessidades, e demonstrar qual é a arquitetura adequada para satisfazê-las.

Entre as necessidades apontadas, uma é bastante significativa: a da 'ordem'. Impossível não perceber a sintonia desta leitura com alguns movimentos sociais, políticos e científicos daqueles tempos, como as ideologias fascistas e nacional-socialistas nos campos social e político, ou com o higienismo na 'ciência'. Vejamos:

> **A ORDEM E OS PADRÕES**
>
> A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito.
> (p. XXX).
> É necessário tender para o estabelecimento de padrões para poder enfrentar o problema da perfeição. (p. XXXI).
> Reservando todo juízo sobre a coordenação das zonas desta C*idade Industrial,* experimentamos as consequências benfazejas da ordem. Onde reina a ordem, nasce o bem-estar. (p. 32).
> Os loteamentos urbanos e suburbanos serão vastos e ortogonais e não mais desesperadamente disformes. (p. 166).
> Um conjunto bem loteado e construído em série daria uma impressão de calma, de ordem e limpeza, imporia fatalmente a disciplina aos habitantes. (p. 172).

FORA DO USO COMERCIAL

Óbvio que aparece aqui uma tendência do pensamento de Jeanneret-Gris, voltado para a imposição de sua visão, sem escrúpulos nem considerações de respeito pelo 'outro'. Este desejo pela 'ordem', com seu complemento que é a identificação do irregular como sendo o arbitrário e o 'caos', a desordem, está em sintonia também, e isto veio a ser mais importante a longo prazo, com a necessidade do capitalismo (no que não difere essencialmente de qualquer outro sistema dominador) de estabelecer claros e precisos limites para os âmbitos sociais simbólicos e imaginários, de modo a diminuir a necessidade do emprego da força para efetivar a dominação de todas as esferas sociais das quais necessite para seu domínio, substituindo aquela pelos efeitos de sedução e controle mental.

É possível que aqui resida uma das mais significativas características do modernismo, no que concerne aos fatores que levaram à sua ascensão e permanência como estilo dominante: a capacidade de criação de ambientes

não apenas regulados mas reguladores, não apenas limitados (linguisticamente, se assim podemos dizer) mas limitadores; isso sem abrir mão da capacidade de atingir, em alguma medida, resultados possíveis de serem inseridos no discurso das 'artes', além de acompanhados por um conjunto discursivo possível de ser inserido no âmbito da 'ciência', de modo a criar uma legitimidade, ao menos aparentemente, e sempre dependente da colaboração dos ocupantes das posições do campo pertinentes a essa legitimação. Enfim, uma arquitetura que '*imporia fatalmente a disciplina aos habitantes*'.

Claro que é possível hoje elaborar uma leitura que 'desculpe' Jeanneret-Gris por este tipo de afirmação, baseada em sua 'poética do espaço' ou outra invenção do gênero, alegando que o suíço tinha intenções maiores e mais amplas, etc. Mas isto, a nosso ver, não passa de uma maneira de desviar a análise de tudo que Jeanneret-Gris efetivamente escreveu e defendeu (com coerência, diga-se) ao longo de toda a sua vida e que aparece refletido em sua obra.

O que não se pode deixar de reconhecer é que Jeanneret-Gris realmente teve visões muito claras a respeito de algumas necessidades, não do 'nosso tempo', mas das camadas socialmente dominantes, que viriam a constituir grande parte da arquitetura que representaria estas classes ao longo do século XX, como aquela relacionada à produção em série/massificação; vejamos:

FOR AUTHOR USE ONLY

> **CASAS EM SÉRIE**
>
> A lei da economia administra imperativamente nossos atos e nossos pensamentos. [...] É preciso criar o estado de espírito de [...] de construir casas em série. [...] Chegaremos à casa-instrumento, casa em série, sadia (inclusive moralmente) e bela [...]. (p. XXXII).
> [...] o estado de espírito da série é detestável para os arquitetos e para os habitantes (por contágio e persuasão). (p. 161).

A 'saúde moral' apregoada por Jeanneret-Gris, como já dissemos, só encontra paralelo nas ideologias de cunho fascista, pois significa não apenas adequação, mas submissão à ordem estabelecida a partir 'de cima'. Além disso, esta ordem, para os que compartilham desta visão, representa 'o belo', superando desta forma qualquer discussão a respeito dos aspectos formais do modernismo (sempre questionados), pois este 'belo' é definido de antemão, e

surpreendentemente, fora da esfera estética, mas inserido na esfera da produção.

Se os (outros) arquitetos e os 'habitantes' detestam esta ordem, tanto pior para eles. Ignoram o verdadeiro sentido da arquitetura (no caso, servir ao poder), e devem ser, consequentemente, adestrados (a qualquer custo) para a ela servirem, como colaboradores, ou com a simples submissão que se espera dos dominados.

E que não se diga que estas afirmações são apenas frutos de uma leitura enviesada; está tudo em Jeanneret-Gris:

> **O CLIENTE E O PÚBLICO**
>
> [...] o cliente, o público reage em virtude de hábitos visuais e raciocina à base de uma educação insuficiente. [...] Sabemos muito bem que uma grande parte da infelicidade atual da arquitetura é devida ao cliente, aquele que encomenda, escolhe, corrige e paga. Para ele, nós escrevemos: "OLHOS QUE VÊEM". (pp. 7 - 8, maiúsculas no original).

Para Jeanneret-Gris, por tanto, ao cliente, ao público, não basta encomendar, escolher, corrigir e pagar; espera-se também a docilidade dos escravos dos grandes senhores, que Jeanneret-Gris, de modo um tanto obtuso, parece identificar consigo mesmo e com aqueles arquitetos que compartilhem, aceitem sua visão, sem conseguir (ou querer) perceber seu papel dominado nesta relação (BOURDIEU, 2007b).

Assim, vemos Jeanneret-Gris entregar voluntariamente às 'elites' da indústria e dos negócios o papel de criar a estética deste tempo, como propõe a alienação absoluta do 'popular' em favor da direção dos dominantes:

> **INTELECTUAIS E ELITE**
>
> Ora, os indivíduos de elite que compõem o mundo da indústria e dos negócios [...] estão entre os mais ativos criadores da estética contemporânea. (p. 59).
> A arte de nossa época está no seu lugar quando se dirige às elites. A arte não é coisa popular [...]. A arte não é um alimento necessário exceto para as elites que devem se recolher para poder dirigir. (p. 68).

Além disso, confirmando nossa leitura a respeito da incompreensão de sua posição enquanto camada dominada da classe dominante, Jeanneret-Gris clama por um reconhecimento e uma retribuição, que não estava, de qualquer forma, reservada aos 'intelectuais, independentemente de suas contribuições, que ele se apressa em ressaltar e oferecer:

FOR AUTHOR USE ONLY

> A sociedade moderna não retribui judiciosamente os intelectuais [...]. Estaríamos entusiasmados em construir e evitaríamos a revolução. (p. 201).

Vale lembrar um tipo de retribuição que efetivamente foi (e continua sendo) dado aos colaboradores da dominação, a monetária, pela qual Jeanneret-Gris sempre foi ávido (como já constatamos alhures - FAZION, 2017). Que não se entenda aqui qualquer tipo de crítica à retribuição monetária recebida pelos arquitetos por seu trabalho, pois esta é um dos princípios de toda atividade profissional - apenas lembramos que, embora encoberta por um discurso pretensamente de princípios mais 'nobres', a relação monetária também é um dos fatores de dominação. Uma das mágoas de Jeanneret-Gris parece ter sido a pouca (segundo seus critérios) retribuição recebida ao longo de sua vida, contrastando com os epítetos de gênio com os quais foi incensado por vários críticos importantes.

Ainda pretendendo fazer parte da elite (mas sempre lamentando não fazer parte plenamente, ao menos das posições mais elevadas socialmente), Jeanneret-Gris toca no tema da decoração e dos ornamentos (ecoando Loos):

FOR AUTHOR USE ONLY

> **DECORAÇÃO**
>
> Os florões, as lâmpadas e as guirlandas, [...] as besteiras 'gagás' dos caipiras nos ofendem. (p. 61).
> Por que esses papéis nas paredes, cheios de cores, de desenhos, de miniaturas desenhadas e multicoloridas? [...] Seus gessos e papéis coloridos são insolentes como os criados [...]. (p. 77).
> [...] passou-se das satisfações primárias (o decorativo) às satisfações superiores (matemática). (p. 93).
> A decoração é de ordem sensorial e primária assim como a cor, e convém aos povos simples, aos camponeses e selvagens. [...] O camponês gosta do ornamento [...]. (p. 97).

Sabendo, por experiência própria tanto no contato com seus eventuais clientes quanto pelo número limitado deste, que suas opiniões estéticas estavam longe de alcançar as graças de um grande público, só resta a Jeanneret-Gris rebaixar discursivamente este público, chamando-o de caipira, selvagem, primário, e chamando a si mesmo e aos deus de superiores. Não há outro argumento contra a ornamentação. É necessário estabelecer uma inversão (discursiva) das posições nos campos, em busca de poder efetivamente ocupar as posições elevadas que almeja.

Mas o mais significativo para nossa leitura é realmente a ausência de qualquer argumento sério contra os ornamentos. Repetindo Loos, é numa

suposta 'moral' que Jeanneret-Gris busca apoiar esta lacuna conceitual. Espanta perceber que muitos arquitetos das gerações seguintes tomariam este discurso por genial e acatariam a postura anti-ornamento como um princípio válido por si mesmo.

A questão da ornamentação não seria o único aspecto importante na definição da arquitetura modernista. Como o campo esteve sempre, em alguma medida, ligado às questões da tradição (representada pelas continuidades formais e pelas transições estilísticas repletas de hibridismos, assim como pela referências formais explícitas, especialmente na passagem para o século XX, época daquilo que chamamos 'ecletismo'), e como um dos princípios modernistas era justamente a ruptura com as tradições para o surgimento de uma nova, o tema do passado e da tradição acabava sempre surgindo nas formulações modernistas. Como para conquistar posições num campo é necessário remover delas seus ocupantes, Jeanneret-Gris, com seu estilo audacioso realiza leituras bastante peculiares:

FOR AUTHOR USE ONLY

ROMA

Em Roma, o Feio é legião. [...] uma cidade que se amontoa não é bela. (p. 105).
Conservemos dos romanos o tijolo e o cimento romano e a pedra calcária e vendamos aos bilionários o mármore romano. Os romanos nada sabiam do mármore. (p. 111).

fig. 4.7 - Roma: Chiesa di Santo Ignazio e prédios adjacentes na Piazza.
Foto do autor.

O ataque frontal a uma cidade admirada ao longo dos séculos nada tem de casual. Sendo a estadia em Roma considerada como um estágio importante no aprendizado dos arquitetos, Jeanneret-Gris propõe uma leitura contrastante, típica de um '*enfant terrible*'. Mas, para aqueles que 'sabem muito' (supostamente, apenas os modernistas...), afinal, Roma pode ser uma lição, pois de tudo Jeanneret-Gris afirma poder compreender a essência e o importante. E ainda propõe vender os mármores aos bilionários, certamente idiotas que nada sabem e que podem ser enganados por um esperto modernista! A mesma empáfia se revelaria nos projetos (que ninguém solicitou) para a renovação do Rio de Janeiro, ou no Plan Voisin, felizmente nunca realizados.

Neste contexto, não é difícil compreender a lógica interna que levava ao desrespeito por qualquer consideração alheia aos argumentos corbusieranos. Como nem o cliente nem a tradição deveriam ser levados em conta, e como a indústria era o modelo, a 'máquina de morar' se transforma em ideal a ser perseguido:

FOR AUTHOR USE ONLY

> **MÁQUINA DE MORAR**
>
> É preciso [...] considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta. [...] As janelas, as portas, devem ter suas dimensões retificadas; os vagões, as limusines, nos provaram que o homem passa por aberturas estreitas e que podemos calcular o espaço em centímetros quadrados, é criminoso construir w.c. de quatro metros quadrados. [...] A beleza? Ela existe sempre onde houver intenção e os meios **que são a proporção**; [...]. O coração só será tocado se a razão estiver satisfeita e isto pode ocorrer quando as coisas são calculadas. [...] o que pode nos deixar orgulhoso é ter uma casa prática como sua máquina de escrever. (p. 170).

Às pessoas, engrenagens do sistema produtivo, em tudo substituíveis e descartáveis, não deve ser dado senão o mínimo. A beleza, como já vimos, é supérflua e todos devemos enxergá-la no próprio sistema de produção, personificado nas máquinas. Fora disso, é o 'crime'. Esta nova arquitetura deve ter algumas características, que Jeanneret-Gris busca explicitar:

> **ELEMENTOS DA ARQUITETURA**
>
> [...] a arquitetura, que é coisa de emoção plástica, deve [...] EMPREGAR OS ELEMENTOS SUSCETÍVEIS DE ATINGIR NOSSOS SENTIDOS, DE SATISFAZER NOSSOS DESEJOS VISUAIS, e dispô-los de tal maneira QUE SUA VISÃO NOS AFETE CLARAMENTE **pela delicadeza ou pela**

> **brutalidade, pelo tumulto ou pela serenidade, pela indiferença ou pelo interesse** [...]. (p. 7. Maiúsculas no original, grifo nosso).
> [...] o exterior é o resultado de um interior. Os elementos arquiteturais são a luz, a sombra, a parede e o espaço. (p. 123).
> Sem uma boa planta nada existe, tudo é frágil e não dura, tudo é pobre mesmo sob a aparência confusa da opulência.(p. 127).
> O eixo é talvez a primeira manifestação humana; [...] o arquiteto confere fins a seus eixos. Esses fins, é a parede *[sic]* (o cheio, sensação sensorial) ou a luz, o espaço (sensação sensorial). (p. 133).
> [...] a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais, dos materiais heterogêneos e duvidosos pelos materiais artificiais homogêneos e provados por ensaios de laboratórios e produzidos com elementos fixos. O material fixo deve substituir o material natural, variável ao infinito. (p. 165).

Assim, temos aqui alguns dos elementos característicos modernistas: a aceitação da brutalidade como possibilidade expressiva (novamente um ponto de contato com as ideologias de cunho fascista - é provável que Albert Speer aceitasse estas proposições sem ressalvas); o exterior como mera consequência; a retirada da importância da materialidade da arquitetura (para enfatizar os aspectos conceituais); a concentração nas plantas - pois discutir as fachadas seria retornar ao antigo padrão das considerações estéticas, das quais era necessário fugir; o falso conhecimento antropológico ('*O eixo é talvez a primeira manifestação humana*'); e, por fim, mas não menos importante, o abandono do natural em favor do artificial. Mais uma vez, espanta que tantos arquitetos (mas não tantos clientes) tenham abraçado como suas tais propostas conceituais, a rigor destituídas de fundamento.

FOR AUTHOR USE ONLY

Jeanneret-Gris extrapola a unidade arquitetônica para se dedicar à conformação das cidades, com a mesma verve:

> **CIDADES: TRAÇADOS E 'NEGÓCIOS'**
>
> Está na hora de repudiar o atual traçado de nossas cidades pelo qual se acumulam os edifícios empilhados, se enlaçam as ruas estreitas cheias de barulho [...]. As grandes cidades se tornaram demasiado densas para a segurança dos habitantes e no entanto não são suficientemente densas para responder ao fenômeno inédito dos "negócios". [...] (p. 33)
> [...] a grande empresa é hoje um órgão sadio e moral. (p. 203).
> Atualmente, há unanimidade em considerar como prosadores perigosos, vadios, incapazes, obtusos e ansiosos, os poucos que, tendo compreendido a lição do homem primitivo na sua clareira, pretendem que existam traçados reguladores. (p. 45)

Colocando-se entre 'os poucos' que compreendem, e novamente revelando um falso conhecimento antropológico, Jeanneret-Gris fala da lição ancestral (não sem utilizar o epíteto 'primitivo', sempre revelador), sem deixar de enaltecer as grandes empresas que ele sonha em ter como clientes. O

importante é repudiar as cidades existentes, para que os modernistas possam construir outras em seu lugar, como máquinas produzidas em série, para pessoas geridas como máquinas:

> **MASSIFICAÇÃO**
>
> Não tirem a roupa no quarto de dormir. É pouco higiênico e isso cria uma desordem penosa. [...] Exijam paredes nuas no seu quarto de dormir. [...] Exijam o vazio. [...] Vão aos velhos castelos ver o mau gosto dos grandes reis. [...] O gramofone [...] lhes evitará a sala de concerto e as gripes [...]. suprimam os móveis e tapetes do Oriente. [...] A mecânica traz consigo o fator de economia que seleciona. Há um sentimento mecânico, sentimento moral. (pp. 81 - 85).
> Todos os homens têm as mesmas necessidades. (p. 89).

O arquiteto pretende se imiscuir nos mais íntimos recônditos da vida pessoal para também aí ditar suas regras. Supondo-se dotado de um conhecimento superior, afirma saber aquilo que todos os homens necessitam, e afirma-os iguais (a não ser pelas exceções, como ele próprio, talvez). 'Evitar as salas de concerto' não significa outra coisa que propor o confinamento, sempre após cumprir suas obrigações para com o sistema produtivo. Por fim, moral e mecânica reduzidos a um mesmo denominador comum, a arquitetura moderna.

E assim, coroando toda esta bizarra argumentação, chegamos á famosa afirmação:

> **ARQUITETURA OU REVOLUÇÃO**[6]
>
> As diversas classes ativas da sociedade não têm mais um abrigo conveniente, nem o operário nem o intelectual. É uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido hoje: arquitetura ou revolução. (p. XXXIII).

Sim, há mais aí do que a simples constatação de que a carência de habitação pode levar a convulsões sociais. Há a revolução francesa e, especialmente, a russa, então recente, mostrando o quanto o 'povo' pode ser perigoso para as elites. É necessário criar um remédio que entorpeça mas não aniquile (pois é necessário que alguém produza). Arquitetura! Mas não qualquer arquitetura, evidentemente; deve ser mecânica, massificada e redutora dos estímulos sensoriais, para que os homens que nela vivem possam vir a ser, enfim, 'máquinas de viver'.

[6] Um artigo da lavra do pesquisador, intitulado 'Arquitetura Moderna e Comunismo', ainda inédito (mas que esperamos publicar em breve), trata especificamente das implicações desta afirmação.

FOR AUTHOR USE ONLY

* * *

Como já dissemos, não s trata aqui de realizar um julgamento sobre o homem ou sobre a obra, o que seria extemporâneo e irrelevante. A questão que levantamos é: como foi possível que as gerações seguintes, chegando até nosso tempo, tenham permanecido submissas a este discurso, que vai do inconsequente ao insensato, passando pela bizarrice, e cujas proposições carregam em si, potencialmente, imensos danos para a tessitura das cidades e, consequentemente, para a vida de todos. Não é um exagero identificar algumas partes do discurso de Jeanneret-Gris com aqueles proferidos quase à mesma época por Hitler, Speer, etc[7]., percebendo inclusive que suas consequências têm sido tão funestas quanto, podemos imaginar, teriam sido as de um nazismo que houvesse triunfado, com o agravante de que nunca houve uma força aliada pronta a combatê-lo.

É necessário estabelecer uma nova leitura para estes textos, baseada na experiência adquirida na confrontação com o modernismo desde há quase um século. Como veremos em seguida, o esforço foi intenso e, ao menos na esfera acadêmica e intelectual, bem sucedido, de maneira a possibilitar a ascensão do modernismo às posições dominantes no campo, sempre escudado pelas forças econômicas prontas a financiar o estilo que estas identificaram como a sua representação mais fiel.

FOR AUTHOR USE ONLY

4.3. 1941 - Espaço, tempo e arquitetura - Sigfried GIEDION.

No final da década de 1930, Giedion, beneficiando-se de suas relações com arquitetos modernistas que ocupavam então posições importantes em universidades americanas[8], proferiu uma série de seminários em Harvard[9], dos quais ele extraiu o material para compor 'Space, time, and architecture'. O

[7] Cabe lembrar que o nazismo, mais fundamentado em idéias de cunho social do que econômico, não se identificou com as propostas da arquitetura modernista.

[8] "*[...] o futuro não esquecerá que duas instituições eminentes, na mesma cidade, deram à arquitetura contemporânea uma oportunidade de moldar as gerações em crescimento*". (GIEDION, 2004, p. 538.). A respeito da migração de arquitetos europeus para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, bem como sua inserção nas universidades americanas, ver WOLFE (1991).

[9] Convidado por Gropius para as 'Charles Eliot Norton Lectures'. (GIEDION, 2004).

historiador havia sido co-fundador dos CIAM em 1928 e ocupava desde então o cargo de secretário geral.

Giedion, intelectual e erudito, possivelmente consciente da debilidade conceitual de obras como 'Por uma arquitetura', dedica grande esforço para construir um arcabouço de sustentação teórica para o modernismo, ao mesmo tempo em que se empenha para criar seus mitos relativos aos 'gênios criadores' (especialmente Jeanneret-Gris, mas também Gropius e Mies van der Rohe, com alguns poucos outros em posição coadjuvante).

O livro, de proporções enciclopédicas, trata em grande parte de fenômenos do passado, com ênfase para o Renascimento. Longe de ser casual, esta opção contém alguns traços que Giedion pretendia ressaltar: a erudição, que é um fator de distinção (BOURDIEU, 2007b), e a suposta ligação 'espiritual', que ele pretende demonstrar, entre o modernismo e algumas figuras específicas do passado. Esta, aliás, se tornaria uma das marcas de muitos discursos intelectuais modernistas, que sempre defenderam algum tipo de herança que os modernistas teriam recebido de antecessores ilustres (desde que os aspectos formais não fossem objeto de análise, evidentemente).

FOR AUTHOR USE ONLY

Na tentativa de angariar prestígio intelectual para a causa modernista, Giedion se dedica à tentativa de estabelecer uma ligação teórica entre as propostas modernistas e o que havia de mais avançado nos estudos da física, especificamente o conceito de espaço-tempo. Como estas teorias sempre foram de difícil compreensão para os leigos, Giedion já se coloca de saída em uma posição intelectual que pretende restringir sua apropriação e crítica por parte de todos que não estejam preparados para transitar nesta órbita, o que combina com a idéia modernista de menosprezar o público e dele se afastar. Embora esta argumentação não ocupe a maior parte do livro, é importante começarmos por ela não apenas porque ele contém a ideia central (já expressa no título), como porque a noção de que o modernismo representa as ideias mais avançadas de nosso tempo, mesmo que inacessíveis às pessoas comuns, permeia subliminarmente todo o livro e serve de sustentação para suas argumentações, nem sempre, como veremos, baseadas numa lógica compartilhável.

> A concepção atual de espaço-tempo [...] está na base de toda a arquitetura contemporânea. [...] foram respeitadas as condições cósmicas e terrestres [não] por meio da adoção das formas do passado, mas por meio de um vínculo espiritual com ele. p. 8.
>
> O olhar não é capaz de assimilar prontamente esse complexo [a Bauhaus em Dessau]; é necessário percorrer todos os seus lados, observá-lo de cima e de baixo. [...] Seu aparecimento, de certo modo, é testemunho do curso irracional da história. p. 525.

Falar em respeito por supostas 'condições cósmicas' significa lançar a discussão para esferas inacessíveis, colocando aí um certo grau de esoterismo que afasta, mais uma vez, o leigo. O 'vínculo espiritual com o passado', como já dissemos, é um sofisma que serve para dissimular a verdadeira e indistinta ruptura com o passado promovida pelo estilo, de modo a afastar resistências de amplas alas de historiadores e outros estudiosos, bem como de parte do público geral, para os quais o passado continua sendo uma importante referência, intelectual ou sentimental.

Mais grave é a tergiversação ao redor do tema do espaço-tempo[10]. Segundo Giedion, uma das características da arquitetura moderna seria o ato de que seus edifícios não podem ser assimilados a partir de um único ponto de vista, que é necessário percorrer seu interior e exterior (deste modo incorporando a variável 'tempo') para, a partir das sucessivas vistas e impressões, assimilar toda sua 'mensagem'. Fica evidente a maneira como intelectuais como Giedion passarão a abordar o modernismo: não apenas encobrindo as informações históricas pertinentes como criando uma confusão conceitual que só serve aos interesses modernistas, pois afasta o confronto direto com as obras do passado. Afinal, quem seria capaz de 'assimilar' com um único olhar, ou a partir de um único ponto de vista, o complexo de Alhambra em Granada, ou a Basílica de San Marco em Veneza (fig. 4.8)?

FOR AUTHOR USE ONLY

[10] '[...] *Sigfried Giedion produced a voluminous but nonsensical explanation for why this new architecture was based on the new science of the day, namely relativity and space-time. This propaganda worked brilliantly*'. (SALINGAROS, 2008, p. 52).

figura 4.8 – Veneza, Basílica de San Marco.
Foto do autor.

Não é demais lembrar que uma das características marcantes da arquitetura moderna, que Giedion não deixará de louvar, é a 'clareza' derivada da utilização das 'formas puras' pregada por Jeanneret-Gris, o que faz com que muitos edifícios modernistas (veja-se os arranha-céus de Mies van der Rohe nos EUA) sejam de uma concepção tão simplificada que é, efetivamente, possível apreender todas as suas características formais em apenas um relance. A história, no entanto, não importa para Giedion, apenas aquilo que dela ele possa separar para formar sua argumentação:

FOR AUTHOR USE ONLY

> O historiador, e especialmente o historiador da arquitetura, deve manter estreito contato com as concepções contemporâneas. Somente quando está impregnado pelo espírito de sua própria época é que o historiador está preparado para detectar aqueles aspectos do passado despercebidos pelas gerações anteriores. [...] Geralmente os historiadores vêem com desconfiança o entregar-se á maneira de pensar e sentir contemporânea, considerando-a uma ameaça à sua imparcialidade científica, à sua dignidade e amplitude de visão. pp. 32-33.
> Não é tarefa do historiador relatar ao público aquilo que lhe agrada ou desagrada pessoalmente. [...] Um julgamento absolutamente objetivo, desprovido de traços pessoais, é quase impossível. Não obstante, a infiltração do dado pessoal deve ser reduzida ao mínimo. p. 44.

A tergiversação é evidente. Uma obra construída toda a partir das preferências pessoais do autor, comprometido com um movimento do qual faz explícita apologia, ao mesmo tempo defende um distanciamento que ele não procura e, consequentemente, não obtém. Note-se que a questão aqui não é a defesa deste suposto distanciamento, que o próprio Giedion reconhece como

impossível, mas o fato de ele se afirmar acima e além das contaminações do gosto.

Ao contrário do que ele afirma, e a História contemporânea já avançou suficientemente neste entendimento, o historiador pode revelar seu gosto pessoal sem problemas, e construir suas interpretações a partir dele; porém, esta opção deve ser clara e explícita, deixando aos eventuais leitores a opção de concordar ou não. Deve também buscar uma argumentação que possa ser compartilhada, concorde-se ou não com ela. Não é o que faz Giedion; ele afirma uma coisa e faz outra. Com uma argumentação que beira a insensatez, revela uma paixão que não se preocupa com a veracidade, nem com o bom-senso, e constrói o discurso apologético por excelência. E gerações a seguir tomarão este tipo de livro como base para suas realizações e reflexões, como constata a apresentação da edição brasileira do livro:

> Espaço, tempo e Arquitetura é um livro-chave. [tornou-se] a narrativa mais difundida da arquitetura moderna, inserindo-se num largo conjunto de ações voltadas para a promoção de seus princípios e postulados básicos. [num] tom persuasivo, próximo da militância [de] um dos principais e mais obstinados articuladores do CIAM [...] palavras entusiasmadas [...] uma narrativa legitimadora do Movimento Moderno [...] nenhuma outra narrativa foi tão eficaz [...]. (pp. XIII-XV).

FOR AUTHOR USE ONLY

Para Giedion, o historiador deve 'estar impregnado pelo espírito de sua época'; ele deixa claro que, a julgar pelo seu próprio exemplo, estar impregnado significa uma aceitação condescendente que afasta a visão crítica em favor de uma identificação com seu tempo, ou seja, colocar-se nas próprias lutas do Campo enquanto estas são travadas, tomando uma posição clara. Segundo ele, desta forma o historiador poderia enxergar mais amplamente do que as gerações anteriores. Não é á toa que os demais historiadores vejam esta postura com desconfiança, pois colocar-se dentro das lutas de um campo sobre o qual se pretende escrever a história sem dúvida fragiliza a posição do estudioso, como, aliás, podemos constatar agora. Este salto arriscado só pode ser bem sucedido á medida em que a posição defendida se torna dominante no campo, o que estava prestes a acontecer e pode ser considerado como uma intuição acertada, temporariamente, como deixa claro o próprio Giedion:

> As direções em que a arquitetura irá se desenvolver têm se tornado cada vez mais claras [...]. p. 5.

Giedion parece ter percebido, ainda, os elementos de massificação globalizante que viriam a proliferar, especialmente na segunda metade do século XX:

> Uma civilização universal está em via de constituição. p. 7.

Era importante, no entanto, afastar a discussão sobre a arquitetura da questão da forma, uma vez que a confrontação de formas com estilos do passado não poderia ser senão desvantajosa para os modernistas:

> [...] devemos evitar ao descrever a arquitetura contemporânea: a palavra 'estilo' [...] abrimos caminho para uma abordagem formalista. [...] Trata-se, isso sim, de uma postura diante da vida [...] a interpretação de um modo de vida válido para nossa época. p. 4.

Segundo esta leitura, apenas o 'modo de vida' proposto pelos modernistas poderia ser válido para nossa época – por que este 'modo de vida', juntamente com sua manifestação formal, estava em sintonia com as tendências de massificação industrializada e impessoal que interessavam às camadas economicamente dominantes. Assim como outros modernistas (notadamente Jeanneret-Gris), havia em Giedion a tendência a renegar tudo (atual ou passado) que não estivesse de acordo com estas tendências, e isto sempre apresentado com um fato antropológico universal:

FOR AUTHOR USE ONLY

> O enorme amontoamento de seres humanos inspira horror à humanidade. p. 5.

Assim, destilando um ódio às cidades como sempre existiram (o que, aliás, tornava fácil propor sua destruição à la Plan Voisin...) e identificando os problemas físicos das cidades (ausência de um sistema adequado para a manutenção da salubridade) com as próprias cidades, sem conseguir (ou sem desejar) distinguir aspectos sanitários de aspectos urbanísticos, consolida-se um discurso falacioso que viria a dominar as discussões durante décadas e ainda apresenta suas marcas no tão conhecido descaso com o patrimônio (CHOAY, 2006).

Neste contexto, Giedion apresenta seus heróis prontos a enfrentar os vilões legados (e também ligados) pelo passado:

> Le Corbusier, mais que outros, estava intimamente ligado ao Presente Eterno que vive nos artefatos criativos de todos os períodos. p. 9.

> Os artistas mais criativos deste período [...] Em suas obras, o passado, o presente e o futuro se fundem como a totalidade indivisível do destino humano. p. 14.

É interessante notar que aqui se manifesta uma tendência a glorificar Jeanneret-Gris que viria (como veremos nas obras analisadas em seguida) a se consolidar, sem que em nenhum momento se apresentem evidências a respeito da alegada superioridade do suíço. De fato, mesmo evidências em contrário são sistematicamente ignoradas, ou recebem complexas explicações tergiversantes.

Na esteira desta argumentação tendenciosa, Giedion avança para interpretações arquitetônicas:

> Desde os tempos da Roma Imperial, o espaço interno tem sido o problema central da arte da construção. p. 15.
> Mesmo os maravilhosos pátios e praças urbanas do período final do barroco, circundados por paredes, constituíam uma forma de espaço interno, coberto pelo céu. p. 18.
> Para que a parede se tornasse elemento constituinte de um volume, foi necessário, antes de tudo, despi-la de todas as erupções decorativas do século XIX. p. 21.
> Observa-se por toda parte uma tendência para aviltar a parede com novos elementos decorativos. p. 23.

FOR AUTHOR USE ONLY

É como se o aspecto externo dos edifícios (desde Roma Imperial!) nunca tivesse sido importante, e todos os esforços empreendidos no embelezamento de fachadas e volumes fossem desprezíveis – só assim é possível manter a defesa de uma arquitetura cujo aspecto tende a ser esteticamente decepcionante. Avançando além do falso conhecimento antropológico (compartilhado com Jeanneret-Gris, como já vimos), o falso conhecimento sobre arquitetura se manifesta explicitamente. Não é concedida existência a nenhum espaço externo, transformado discursivamente em um tipo especial de espaço interno.

Na sempre presente batalha conceitual contra o 'ecletismo'[11], a decoração se torna 'erupção' cuja interrupção seria condição para que as paredes se tornassem parte de volumes... Resta ao leitor imaginar o que as paredes teriam sido até então, e como a arquitetura podia existir sem volumes. Felizmente (para nós), Giedion constata que a existência dos ornamentos persiste, a despeito de todo discurso modernista em contrário.

[11] Utilizamos aqui a denominação simplificada, inicialmente depreciativa, que se tornou corrente na designação da arquitetura de fins do século XIX.

Outra constatação interessante de Giedion diz respeito ao pouco apreço que os edifícios modernistas tendiam a angariar perante o público em geral; este é um dos atores pelos quais, já na primeira metade do século XX, prédios modernistas eram destruídos e substituídos, sem terem recebido nenhum tipo de consagração (sempre esperada pelos modernistas):

> Os edifícios que mais autenticamente representam este período foram ignorados pelo público. p. 26.
> O que nos preocupa, no entanto, é que não haja nenhum sentimento particular pelo que está sendo destruído. p. 38.

Deve-se ressaltar que esta destruição estava totalmente de acordo com os princípios modernistas, que pregavam a constante renovação como um ator de adequação a seu tempo. É importante ressaltar que, neste ponto, alguns modernistas tiveram um intuição parcialmente acertada; a arquitetura moderna estava realmente de acordo com algumas tendências de seu tempo (notadamente, a massificação, a despersonalização, a transformação programática da arquitetura em ferramenta de dominação), apenas não aquelas que os próprios modernistas apontavam como tais:

> [...] tudo em arquitetura reflete as condições do tempo do qual ela brota. [...] Não importa o quanto uma época procure mascarar-se, sua verdadeira natureza se manifesta na sua arquitetura. p. 46.

FOR AUTHOR USE ONLY

Devemos reconhecer que a arquitetura moderna reflete certas condições de seu tempo; no entanto, estas condições dizem respeito às camadas social e economicamente dominantes, interessadas nos efeitos de dominação simbólica, não a condições universais, muito menos antropológicas como queriam estes modernistas. Estas observações convergem, aliás, com uma citação feita por Giedion, na qual transparece, sob outra ótica, uma lúcida percepção a respeito das condições impostas por uma época às suas manifestações arquitetônicas:

> [segundo John Root, em 1890, os modernos edifícios comerciais] 'deveriam, por sua proporção e massa, transmitir uma idéia das grandes, permanentes e conservadoras forças da civilização moderna.' p. 410.

Neste ponto, Giedion apresenta uma avaliação a respeito do passado da qual pretendemos nos servir, apenas invertendo o ponto de vista, para avaliar as próprias realizações modernistas. Enquanto consideramos questionável aplicar este tipo de julgamento a qualquer período, pelo simples fato de que

este tipo de generalização, que não reconhece nuances nem determinações histórico-sociais, representar uma compartimentação que não condiz com os processos graduais, híbridos e oscilantes que caracterizam as transições entre períodos ou estilos arquitetônicos, nos parece razoável aplicar aos modernistas os mesmos padrões interpretativos que eles aplicaram aos períodos que os precederam:

> Se a nossa cultura fosse destruída por forças brutais – ou mesmo se continuasse a ser aterrorizada por elas – o século XIX teria que ser julgado negativamente por ter feito um mau uso do homem, dos materiais e do pensamento humano, como um dos períodos mais deploráveis da história, enfim. p. 189.

É evidente que tal combate ao século XIX nada mais é que uma manifestação da luta pelo domínio do campo: é necessário desbancar os antecessores para ocupar-lhes as posições (BOURDIEU, XXXX), enquanto é possível enaltecer (ainda que apenas como efeito discursivo, como faziam estes modernistas) um passado mais longínquo, ao qual se pode fazer deferências e do qual, supostamente, se pode herdar aspectos. Porém, se torna interessante quando aplicamos o mesmo julgamento aos modernistas, como veremos no capítulo 5, e colocamos suas realizações sob a lupa proposta pelos próprios.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, não podemos deixar de notar certas incongruências no discurso de Giedion. Para não isolar a arquitetura moderna de todas as tendências passadas (o que corresponderia a angariar antipatias de todos, exceto os próprios modernistas), os modernistas[12] consideravam necessário localizar algum laço, com alguma tradição, desviando assim a atenção de um traço que consideramos definidor da arquitetura moderna, notadamente em seus aspectos formais: a ruptura com a linha de continuidade de raízes ancestrais. Assim, afirma Giedion:

> A arquitetura contemporânea é uma continuação destas tendências: o produto de um grande fluxo de desenvolvimento que dominou todo um século. p. 207.
> [...] em meados do século XIX o arquiteto percebeu que sua posição privilegiada estava ameaçada e que as tradições de sua arte estavam superadas. p. 240.

[12] Os modernistas brasileiros de primeira geração se esforçaram para demonstrar laços entre suas realizações e estilos históricos manifestos no Brasil, o que deixou marcas profundas, por vezes de funestas consequências, nas interpretações historicistas realizadas pelos responsáveis por salvaguardar o patrimônio arquitetônico do país; ver FAZION, 2010.

Já aqui o século XIX não parece tão deplorável, afinal. Basta entendê-lo como um ponto num fluxo de desenvolvimento, que culmina com o modernismo. Assim como Jeanneret-Gris, Giedion coloca a arquitetura em cheque, de modo que os arquitetos se vêem obrigados a reconhecer a 'estética dos engenheiros' que o suíço tanto valorizava.

Mas a confusão é levada ainda mais adiante. Desprezando qualquer consideração formal (fig. 4.9), Giedion compara, supostamente por uma via conceitual, as obras de Jeanneret-Gris com uma realização de Eiffel (algo similar ao que veremos em Zevi, mais adiante):

> Cinco décadas após a construção do Bom Marché de Eiffel, o mesmo prazeroso jogo de luz conseguido por meio de perfurações no espaço é encontrado nos interiores e exteriores de Le corbusier [...]. p. 265.

figura 4.9: Le Bon Marché, Paris. Obra de Boileau e Eiffel, entre outros.
Difícil imaginar uma arquitetura que corresponda menos àquela
proposta e executada por Corbusier.
fonte: Wikimedia Commons.

Porém, mesmo utilizando exemplos do passado como referências, Giedion não vacila em seu julgamento a respeito de tudo que foi produzido no século anterior:

> Por décadas inteiras, ao longo da segunda metade do século XIX, não se encontra qualquer obra de relevância. p. 319.

> A ambição ressurge e traz consigo coragem e vigor para combater as forças que haviam impedido que a vida encontrasse suas formas verdadeiras. p. 320.

Tratando, portanto, como irrelevantes as obras de Gaudí (fig. 4.10), Guimard, Horta, Mackintosh, etc, Giedion afirma que havia 'formas verdadeiras' (as modernistas), que era preciso trazer à vida, em oposição a algum tipo de 'falsas formas', empregadas até então (e, podemos entender, desde sempre).

figura 4.10: A mundialmente aclamada Casa Milá, obra de Gaudí.
Para Giedion, irrelevante.
Foto do autor.

Como seria de se esperar, Giedion procura explicar como seriam as 'formas verdadeiras', detalhando alguns aspectos do receituário modernista:

> De acordo com a explicação simplista mais tarde apresentada, o movimento resultou da adoção de dois princípios: **o abandono dos estilos históricos** e – como consequência disso – a '**adaptação à função**' como critério. A explicação é correta, na medida em que ambos os fatores estavam envolvidos, porém não vai longe o suficiente. O movimento retirou sua força das **exigências morais** que constituíam sua fonte real. O clamor se fazia ouvir: 'Chega desta atmosfera infecta!'. p. 320, grifos nossos.

Coerente com seus propósitos, mesmo abordando a proposição sobre as formas Giedion não chega sequer a discutir aspectos formais. A constatação do abandono de estilos históricos é importante, na medida em que converge com nossa observação relacionada à identificação do estilo modernista (ver

cap. 5, a seguir). A suposta 'adaptação à função' não passa de um sofisma (ou mero engodo, a depender da dureza de avaliação aplicada), uma vez que houve sempre uma preocupação formalista entre os modernistas, evidenciada pela possibilidade de seu reconhecimento enquanto modernismo a partir da simples observação externa (novamente, ver cap. 5). Além disso, a adaptação à função tem sido uma preocupação permanente na elaboração da arquitetura, uma vez que não existe edificação desprovida de função, assim como tampouco se pode conceber uma divergência entre forma e função como um princípio da arquitetura pré-modernista. Apenas a maneira de entender a relação entre ambas é que passa a fazer parte dos discursos modernistas na medida em que seus autores pretender elidir a discussão sobre as formas, algo que, como já dissemos, não seria vantajoso para a arquitetura moderna em geral. Assim, colocada (discursivamente) em posição subalterna, a forma desaparece gradualmente da discussão.

Porém, outro aspecto significativo é destacado por Giedion: alegadas 'exigências morais' que teriam dado forças ao movimento moderno. Uma 'atmosfera infecta' estaria sendo sentida, gerando um 'clamor'. Neste ponto, como em outros, Giedion converge com as opiniões de Jeanneret-Gris, que também via em seu tempo elementos que necessitariam de uma 'limpeza'; pensamentos que coincidem, aliás, com perspectivas adotadas pelos higienistas[13], além de apresentar semelhanças com os ideários fascistas de todo tipo. Para além das lutas do campo, estes pensamentos podem ser entendidos como um alinhamento com lutas mais amplas, no campo do poder como um todo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Longe de significar apenas uma leitura enviesada por alguma antipatia pelo modernismo, encontramos afirmações de Giedion que corroboram nossa leitura:

> Tais detalhes não são casuais ou acidentais, precisamente porque se antecipam a desenvolvimentos posteriores, só podem ser criados por mentes inconscientemente tocadas pelo futuro. p. 513.

Tais mentes 'tocadas pelo futuro', ou seja, pertencentes a seres especialmente dotados, indicam o olhar destes autores com relação à

[13] No manifesto do CIAM de 1928, secretariado por Giedion, lê-se: 'a área dos apartamentos, **de acordo com os higienistas**, pode ser consideravelmente reduzida […].' *in* BENEVOLO, 2001, p. 508, grifo nosso.

humanidade em geral: seres inferiores que devem ser conduzidos pelos escolhidos rumo a um futuro 'desinfetado' das influências imorais do passado. Não pode ser mera coincidência a semelhança com os discursos da extrema direita européia da época.

Além da comparação (em tudo imprecisa e voltada à criação de uma confusão conceitual) com obras consagradas do passado, tentando discursivamente elevar o modernismo a patamares que o estilo não havia conquistado pela simples manifestação de suas obras, aparece sempre o desprezo pelas pessoas 'comuns' (ou seja, todos com exceção dos iluminados modernistas):

> [os] edifícios [de Otto Wagner], à maneira das primeiras obras florentinas e do alto Renascimento, eram famosos por suas plantas excelentes. [...] Seu desprezo com relação ao julgamento do leigo, 'que sempre foi e é desastroso em sua influência' reflete a sua amarga experiência pessoal. [...] Wagner estava caminhando rumo à arquitetura moderna. pp. 344-345.

Se o desprezo pelo leigo é um sinal do caminho rumo à arquitetura moderna, então neste ponto devemos concordar com Giedion, a despeito de sua leitura teleológica. Ele dá mais indicações a respeito desta postura adotada pelos modernistas:

FOR AUTHOR USE ONLY

> O período do Werkbund representou uma completa mudança de status para o arquiteto na Alemanha. Nesse período, ele deixou de ser subserviente aos clientes e empreiteiros [...]. p. 509.
> [...] casas mais espaçosas não foram tão felizes em seu projeto, tendo [Gropius] que atender às extremadas exigências particulares dos clientes. p. 530.

A relação com os clientes é vista como um estorvo. Os modernistas pretendiam alcançar um status de independência e liderança, no qual seriam os porta-vozes de uma nova era, por vezes com uma postura messiânica. Os clientes, naturalmente, tinham suas exigências, não apenas porque eram eles que pagavam pelos projetos e obras, mas porque eles teriam que habitar as casas que comissionavam, e as posturas programáticas dos modernistas sem dúvida colocavam sérios empecilhos, prontamente reconhecidos pelos clientes, para uma utilização satisfatória, seja do ponto de vista estético ou nos aspectos funcionais (supostamente tão caros aos modernistas).

No caso de Gropius, fica claro que sua necessidade ou disposição em angariar clientes colocava em cheque seus princípios projetuais, que ele,

aparentemente, podia deixar de lado em prol da continuidade da sua prática profissional. Isso, ao menos, quando se tratava de clientes particulares que buscavam um projeto para suas residências; a relação é diferente quando o cliente é uma empresa ou instituição, provavelmente devido à impessoalidade destas, ou ainda devido ao fato de estas buscarem uma maior sintonia com os princípios em voga no campo, além da busca por notoriedade, etc. Assim, para a Fábrica Fagus, Gropius consegue estabelecer um projeto de acordo com os princípios modernistas:

> A primeira grande encomenda feita a Gropius, após abrir seu escritório próprio, foi a fábrica Fagus. [...] A ruptura entre pensamento e sentimento, que havia agido como uma doença de ossos na arquitetura européia, foi curada. p. 510.

Giedion se apressa em dar por 'curada' a doença que ele identifica: a ruptura entre pensamento e sentimento. Seria supérfluo insistir aqui em quanto estas afirmações são infundadas, motivadas unicamente pelo desejo de Giedion de justificar as posturas modernistas através de um discurso relativamente obscuro. Fica evidente, além disso, que os modernistas tinham relações bem estabelecidas com a alta sociedade, da qual, inclusive, alguns faziam parte, pois estas relações são necessárias para obter contratos de vulto, como com a Fagus.

FOR AUTHOR USE ONLY

É interessante notar que estas relações são determinantes em aspectos fundamentais da definição de rumos do movimento moderno. Para Giedion, basta citar Alma Mahler para dar como justificada uma escolha de Gropius no campo do ensino, demonstrando o quanto, para eles, estas relações eram importantes, acima de qualquer consideração teórica ou conceitual:

> A influência expressionista não foi vantajosa para a arquitetura. [...] desde o início a Bauhaus se propôs a unir a arte e a vida industrial e a encontrar as diretrizes para uma arquitetura contemporânea válida. [...] Gropius instintivamente se deu conta da inadequação do expressionismo e da necessidade de distanciar-se dele. [...] Seguindo a recomendação de Alma Mahler, designou o primeiro curso de desenho básico [...] ao jovem pintor suíço Johannes Itten. p. 515.

Não parece necessário, para Giedion, discutir o expressionismo; é dado como morto, por inadequação. 'Instintivamente', os iluminados modernistas, apoiando-se em personalidades do *grand monde*, tomam suas decisões. Em seu livro 'Da Bauhaus ao nosso caos', Wolfe (1989) esmiúça brilhantemente

esta história, e demonstra como fatores alheios à arquitetura foram importantes para a definição dos rumos do movimento moderno. Para Giedion, novamente, foi a 'agudeza de espírito' de alguns homens importantes que abriu o caminho para os modernistas na América:

> [...] a América, após o papel preponderante dos negócios, carecia de uma nova orientação espiritual. [...] o espírito da arquitetura americana havia degenerado num classicismo mercantil. O impulso para se livrar dessa desastrosa decadência tinha de vir de fora. [...] alguns homens de instituições importantes, dotados de agudeza de espírito, sentiram a necessidade de convidar arquitetos como Walter Gropius, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy e posteriormente Alvar Aalto para serem professores na América. pp. 527-528.

Já bem estabelecidos na América, ocupando posições importantes no mundo acadêmico, os modernistas não tiveram dificuldades em obter contratos importantes, especialmente numa sociedade em que as parcelas dominantes se viram refletidas nas altas torres de aço e vidro:

> [...] no edifício da Pan American de Gropius, em Nova York. [...] isolado, ladeado por estruturas aleatórias [...] erguendo-se bem acima da Grande Estação Central de Nova York. Embora seu tamanho tenha suscitado polêmicas acaloradas, sua sensibilidade estrutural não pode ser refutada. p. 542.

FOR AUTHOR USE ONLY

Não admira que o tamanho da torre tenha suscitado polêmicas, uma vez que a insensibilidade do projeto em relação ao seu entorno é total; de fato, mais que insensibilidade, trata-se de ignorar, negar o entorno e qualquer relação externa ao próprio edifício. O que pode causar mais admiração é que um discurso como o de Giedion tenha sido levado tão a sério, por gerações seguidas, com uma argumentação tão infundada e imprecisa quanto a que fala em 'sensibilidade estrutural' para o prédio da Pan-Am (fig. 4.11). E mais: o discurso, previamente, retira a validade de qualquer contestação.

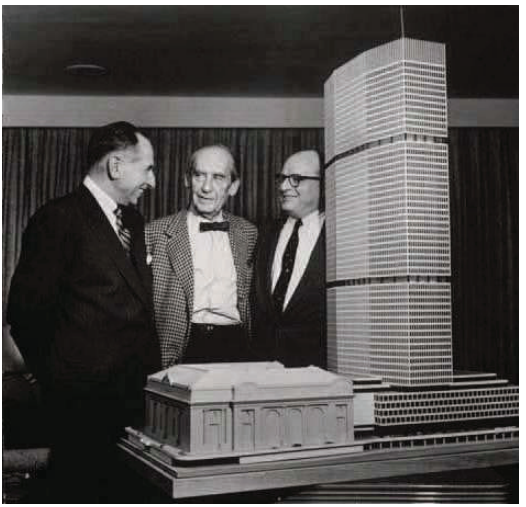


Figura 4.11: Numa foto de 1959, os arquitetos Emery Roth e Walter Gropius, acompanhados do empreendedor Erwin Wolfson, observam uma maquete do que viria a ser o Pan Am Building, hoje MetLife Building, ao lado do Grand Central Terminal. Sensibilidade estrutural? As fontes não registram o porque de o GCT figurar na maquete do novo edifício. Ironia?
Fonte: New York Transit Museum.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, mais do que a Gropius ou outros arquitetos modernistas, é a Jeanneret-Gris que Giedion dedica sua maior admiração, beirando a idolatria. Com uma atenção especial dedicada não só aos projetos, mas também à maneira de pensar e agir de Jeanneret-Gris, Giedion constrói um discurso que, ao descrever Jeanneret-Gris como um gênio, um personagem dotado de uma missão messiânica e uma visão quase profética, afasta previamente qualquer possibilidade de relativização em relação a sua obra e suas proposições:

> Em seu trabalho, Le Corbusier mostrou a agudeza de espírito instintiva do gênio. p. 547.
> Desejamos ambientes que possam ser abertos ou fechados à vontade e rapidamente. Ambientes cujas divisórias externas possam ser descartadas quando quisermos. [...] A estrutura independente celebrava aqui uma aliança secreta com os nossos desejos ainda não plenamente formulados; na verdade, ela os antecipava. p. 553.

Além disso, Giedion também retoma aqui o falso conhecimento antropológico/sociológico, falando em nome de um 'nós' que sempre esteve longe de ser largamente representativo. As proposições de Jeanneret-Gris não apenas seriam proféticas, como capazes de atingir profundezas insondáveis da

psique humana... e não é por acaso que a 'antecipação' (de fato, a criação artificial) de desejos seja um dos princípios das estratégias de propaganda, desde o início do século XX (BERNAYS, 1928), princípios, aliás, compreendidos (talvez instintivamente) pelos artífices do movimento moderno em sua trajetória, por fim vitoriosa, de ocupação das posições centrais do campo.

Resta apenas a Giedion afirmar os supostos parentescos de estirpe, de modo a situar Jeanneret-Gris no panteão dos grandes mestres de todos os tempos. Para isso, faz uso de práticas discursivas que já comentamos, aproximando teoricamente obras modernistas e obras consagradas do passado, sempre elidindo a questão da forma. Assim:

> Já observamos tentativas [...] desta natureza nos edifícios do século XVII de Francesco Borromini. p. 549.
> Borromini esteve prestes a lograr a interpenetração do espaço interno e externo [...]. Então, no final dos anos 20, foi possível alcançá-la numa casa. [...] A indiferença com relação à Villa Savoye, infelizmente, é típica do destino de muitos dos edifícios de Le Corbusier, e não só dele [...]. p. 554.
> O Pavilhão Suíço é uma das mais criativas obras de Le Corbusier. [...] Na sua originalidade, é comparável às obras dos grandes períodos. p. 566.
> [...] um gênio como Le Corbusier [...] é o único arquiteto de nossa época com relação ao qual temos fundamentos suficientes para afirmar que era dotado de uma genialidade abrangente. [...] Rafael [...] Michelangelo [...] Bramante [...] cada um possuía uma genialidade abrangente que é renovada em Le Corbusier. p. 606.

FORA DO TEXTO

O despudor com que Giedion coloca seu ídolo, um arquiteto no mínimo controverso, no mesmo patamar de grandes artistas consagrados e admirados ao longo de séculos, sem dúvida contribuiu para que a mistificação que propõe tivesse um alcance tão amplo como viria a obter, inclusive porque que no mundo acadêmico é considerado de bom tom evitar tais arroubos, de modo que, sendo Giedion um intelectual respeitado (talvez de modo superestimado, como podemos observar), suas observações são tomadas com reverência.

Não é de admirar, no entanto, que a Villa Savoye tivesse sido tratada com indiferença. Não tendo sido bem recebida nem mesmo por seus proprietários, com quem Jeanneret-Gris teve seguidas rusgas, e não significando para os 'leigos' (neste caso, todos exceto os próprios modernistas) nada além de um arroubo emblemático do movimento moderno, a Villa não poderia ter sido amplamente valorizada enquanto obra arquitetônica. Porém, tal indiferença em relação aos projetos de Jeanneret-Gris, ou mesmo uma recusa

explícita, não se limitavam ao âmbito das residências privadas. São numerosos os casos de não aceitação da arquitetura ou das propostas conceituais de Jeanneret-Gris:

> O concurso [...] para o Palácio da Liga das Nações [...] constitui um dos episódios mais instrutivos da história da arquitetura contemporânea. [...] Os métodos convencionais se mostraram incapazes de produzir soluções arquitetônicas para os problemas modernos. A prova dessa incapacidade muito contribuiu para abrandar a resistência popular com relação às soluções modernas. [...] Le Corbusier e Jeanneret [...] encontraram a solução mais compacta e bem concebida para tais necessidades. [...] A eliminação do projeto de Le Corbusier [...] foi uma das razões para a fundação dos CIAM em 1928. pp. 557-565.

É de se suspeitar que a resistência popular ao modernismo nunca tenha, de fato, abrandado; sabemos que quando um estilo se torna dominante em seu campo, as avaliações que se fazem a seu respeito tendem a ser influenciadas pelos julgamentos 'oficiais' (sancionados pelo campo – BOURDIEU, 2007, p. 24). O que sabemos, pelos relatos de Giedion, observador que ocupava posição privilegiada para poder relatar o que se passava com Jeanneret-Gris e seus projetos, é que também importantes clientes institucionais, mesmo com a dominância modernista no campo, não se sentiam tentados a tomarem-no como autor dos projetos dos quais necessitavam:

> Todos os partidos políticos da pequena cidade francesa de St. Dié, **incluindo aqueles de extrema esquerda**[14], incitados pelos acadêmicos, clamaram tão contundentemente contra o projeto que o centro de Le Corbusier foi condenado a permanecer no papel. p. 571, grifo nosso.
> Seus clientes [de Jeanneret-Gris] – pessoas que detinham o poder – se provaram incapazes de reconhecer aqueles que possuíam a criatividade e a imaginação [...] os métodos atrasados de sentimento de seus clientes. As visões errôneas dos clientes [...] Os clientes são incapazes de reconhecer instintivamente aqueles que carregam os germes do futuro. p. 590.
> [Para projetar o prédio da UNESCO] Ninguém estaria tão qualificado quanto Le Corbusier. [...] foi abruptamente colocado de lado pelo cliente. p. 592.
> O grande problema dos clientes de hoje no mundo ocidental – sua estreiteza de espírito, sua falta de confiança e de segurança interior [...] Na vida de Le Corbusier, não era o arquiteto mas o cliente que falhava. p. 595.

A equação é simples: aqueles que contratavam os projetos modernistas eram os esclarecidos, iluminados, visionários; aqueles que recusavam as propostas modernistas eram atrasados, ignorantes. Esta mistificação, que viria a ter sérias consequências no campo durante as décadas seguintes, impedindo

[14] Esta citação deixa evidente que se esperava – ou ao menos Giedion e Jeanneret-Gris esperavam – que seus projetos fossem automaticamente apoiados pelos partidos de extrema esquerda, o que é bastante revelador.

FOR AUTHOR USE ONLY

a consolidação de uma crítica lúcida às propostas modernistas, felizmente não conseguiu se consolidar amplamente fora do campo. Porém, nem mesmo todos os adeptos da causa modernista se sentiam plenamente à vontade com o alegado 'gênio':

> Todos os seus amigos e colegas sabiam que não era fácil trabalhar com Le Corbusier. [...] Ele chegou ao primeiro congresso [do CIAM] com a proposta para o nosso manifesto já impressa. p. 593.

Dotado de um messianismo a toda prova, Jeanneret-Gris chega ao primeiro CIAM com a proposta de manifesto (que, supostamente, deveria ser elaborado a partir das discussões que ali aconteceriam) já impressa. Aqui fica claro o quanto o suíço influenciou nos rumos da arquitetura moderna. Além de ter tido a sagacidade de sugerir um nome que viria a sintetizar uma maneira de entender a arquitetura e a contemporaneidade, alijando todas as outras possibilidades conceituais e projetuais da definição de 'moderno' e assimilando os significados possíveis da palavra (frequentemente ambíguos – BERMAN, 1989) a uma proposta arquitetônica específica, Jeanneret-Gris assume uma postura agressiva, não deixando espaço para que diferentes visões se estabeleçam.

FOR AUTHOR USE ONLY

Se os CIAM começam com uma variedade de posições divergentes, rapidamente se transformam em um conjunto muito mais homogêneo, de características marcadamente corbusieranas. O que é importante não apenas porque definiu aquilo que seria uma espécie de 'marca registrada' da arquitetura modernista – a concepção arquitetônica e urbanística de Jeanneret-Gris – mas também porque expôs alguns extremos que viriam a se tornar emblemas da repulsa e do horror ligados à arquitetura moderna que muitos viriam a desenvolver nas gerações seguintes, de certa forma condenando o estilo à fortuna crítica abertamente negativa que viria a receber de alguns autores (o que não significa dizer que esta postura conceitual e projetual viria a perder espaço junto á clientela que comissiona os 'grandes projetos', antes pelo contrário, como veremos no capítulo 6). Afinal, como explica Giedion:

> Le Corbusier lança sua visão sobre o caos da metrópole contemporânea [...] demolindo quarteirões inteiros [...]. p. 570.

Para Giedion, mesmo uma característica que, em geral, seria tomada como um defeito ou como a ausência de qualidade num projeto (longos

corredores obscuros), não passa de um detalhe que pode ser amenizado com o uso de cores vibrantes. O riso das 'ousadias' do projeto recairia, afinal, sobre os usuários do edifício, que não passavam de ignorantes ou equivocados (ao contrário dos comitentes do projeto, que nunca utilizariam o prédio e que seriam os esclarecidos e iluminados...).

> As características que fazem da Unité d'Habitation um espetáculo arquitetônico tão raro são suas qualidades plásticas. [...] Cores vibrantes são também empregadas [...] para suavizar a obscuridade desses longos corredores. [...] era um experimento ousado [...] colocando qualquer risco sob a responsabilidade dos habitantes e lojistas. pp. 572-575.

Num rasgo de lucidez, Giedion observa que seria necessário um certo distanciamento para que se pudesse elaborar um juízo mais apurado sobre as propostas de Jeanneret-Gris:

> É necessário aguardar um certo tempo antes de avaliarmos o significado completo da obra de Le Corbusier. É preciso gozar de uma perspectiva histórica a fim de proceder uma avaliação final a respeito de seus edifícios. p. 581.

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta lucidez, no entanto, não dura o suficiente, e Giedion é capaz de elaborar uma crítica a respeito de um projeto que observa apenas através de desenhos e maquetes, mas sobre o qual não se intimida em lançar um julgamento não apenas definitivo, mas que coloca o prédio (apenas projetado) em posição única na história da arquitetura:

> O Centro Eletrônico da Olivetti [...] constitui a interação mais arrojada de formas abertas e fechadas que jamais havia sido envidada [...]. p. 609.

Mesmo com todos estes arroubos e excessos, a obra e os argumentos de Giedion viriam, como já dissemos, a ocupar lugar de destaque no universo discursivo modernista. A seguir, analisaremos obras posteriores, nas quais encontraremos ecos de 'Espaço, tempo e arquitetura'.

4.4. 1948 - Saber ver a arquitetura - Bruno ZEVI

Este livro traz, já em seu título, muito daquilo que constitui a lógica dos discursos a respeito da arquitetura moderna: em primeiro lugar, é necessário afirmar que se pretende ensinar como se deve ver a arquitetura, considerando que há uma carência desta compreensão. Isto porque, segundo a lógica dos modernistas, sua arquitetura não é compreendida ou apreciada porque as

pessoas não sabem como vê-la corretamente, ou sejam empregam referências (conceituais, visuais, etc.) que não são as apropriadas para uma avaliação 'justa' desta arquitetura.

Este argumento, evidentemente tautológico, corresponde à idéia modernista de que somente esta arquitetura 'corresponde ao seu tempo', e de que seria necessário desenvolver também uma sensibilidade específica que correspondesse a seu tempo, sensibilidade em tudo diferente de qualquer referência que possa ter lhe antecedido. Segundo esta lógica, os critérios, especialmente os estéticos, que tinham sido válidos ao longo dos séculos até então, não mais poderiam ser aplicados, sob pena de se chegar a julgamentos anacrônicos, ou coisa pior. Assim, afirma Zevi:

> É tarefa da segunda geração de arquitetos modernos, uma vez superada a ruptura psicológica do ato de gestação do movimento funcionalista, restabelecer uma ordem cultural. (p. 2).

Fica explícito que os modernistas almejam a uma nova ordem cultural, o que quer dizer que almejam impor seus princípios, se possível, inclusive para além do Campo. Mais adiante, Zevi afirma que não se pode 'usar pesos diferentes de apreciação para a arquitetura moderna e para a tradicional' (p. 4), e, como ele se propõe a ensinar a ver a arquitetura segundo o modelo moderno, não se pode pensar a arquitetura tradicional segundo seus próprios valores, que não seriam mais válidos, Isto equivale a uma condenação do antigo, por não se adaptar ao mundo 'novo'.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mas o verdadeiro interesse de Zevi parece ser o de considerar em condições de igualdade obras e arquitetos de épocas passadas (consagrados pela consolidação dos julgamentos através dos séculos) e obras e arquitetos do presente, cuja única validação são os discursos apologéticos. Estabelece-se, assim, o status de gênios a arquitetos vivos cujas obras não são aceitas ou não agradam apenas àqueles que 'não sabem ver a arquitetura'.

Sob o argumento de que o que importa na arquitetura seria o 'espaço', Zevi propõe que se abandone a apreciação de fachadas e volumes, pois

> [...] as quatro fachadas de uma casa, de uma igreja ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está encerrada a jóia arquitetônica. [...] ninguém jamais pensou em confundir o valor da caixa com o valor daquilo que ela contém. (p. 20).

Desta forma, Zevi pretende se livrar de um problema básico quando se trata da apreciação da arquitetura moderna, especialmente se colocada em confronto com obras anteriores: as obras modernas são esteticamente inferiores, muitas pessoas tendem a considerá-las feias ou desprovidas de atributos estéticos. Mas, se as fachadas não importam (argumento frontalmente contrário ao defendido nesta tese), pode-se colocar lado a lado Borromini e Jeanneret-Gris, pois a 'caixa' não importa... Assim, o modernismo elide a discussão a respeito da estética, pondo ênfase em aspectos inefáveis e negando, relativamente, a materialidade das obras. Neste sentido, o autor afirma:

> A bela arquitetura será a arquitetura que tem um espaço interior que nos atrai, nos eleva, nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia será aquela que tem um espaço interior que nos aborrece e nos repele. [...] admiti-lo parece questão de bom senso, além de lógica. (p. 24)

Este trecho deixa evidente que Zevi não está em busca de definições claras e precisas, pois não se afasta dos conceitos vagos, no que não difere da maioria das obras que o precederam, mas apenas tenta inverter o sistema simbólico empregado em favor daquilo que defende, invocando inclusive o bom senso e a lógica para testemunharem a seu favor. Continua o autor:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] o movimento moderno, em ***sua magnífica tentativa*** de levar a arquitetura para o campo que lhe é próprio, baniu a decoração dos edifícios. [com seus princípios de] nudismo arquitetônico, de desinfecção decorativa, de fria e glacial volumetria, de esterilização estilística [...]. (p. 26-27, grifo nosso).

Está bem realçado que a tentativa do movimento moderno é 'magnífica', e que a arquitetura anterior transitava em um campo que não lhe era próprio. Mas, mesmo com este elogio aberto, Zevi não pode deixar de notar, com os adjetivos que emprega, que o propósito de banir a decoração resulta em nudez com sentido de desinfecção, fria, glacial e estéril. Se a decoração insiste em voltar, como ele próprio aponta, deve ser colocada em seu devido lugar, subalterno e supérfluo, pois

> [...] é o espaço interior [...] que constitui o "sim" e o "não" de todas as sentenças estéticas sobre a arquitetura. [...] Se pensarmos um pouco a respeito, o fato de o espaço, o vazio, ser o protagonista da arquitetura é, no fundo, natural. (p. 28)

Assim, resta o vazio. Descarnada e etérea, a arquitetura perde seus atributos materiais em prol de algo que não se define. Mas, resta um problema: a materialidade permanece, a despeito das sentenças proferidas contra si, e continuamos a ver a arquitetura, saibamos ou não como fazê-lo. Mas tudo isso é, segundo Zevi, 'natural', ou seja, ele aplica o anátema discursivo por excelência, condenando qualquer objeção como anti-natural, e junto toda a arquitetura não moderna.

Porém, como conciliar a condenação de toda a arquitetura não moderna com a admiração e estima com que contam tantos edifícios antigos? Não podendo suprimi-los (ao estilo das propostas de Jeanneret-Gris), nem a admiração com que contam, e ainda sem poder contar uma admiração espontânea para com os modernos, é necessário realizar uma operação discursiva que colocará a todos sob uma mesma ótica e num mesmo patamar avaliativo, de modo a promover uma elevação avaliativa dos modernos para o patamar das outros;

> No interior de uma basílica paleocristã, ou no Santo Spirito, de Brunelleschi, envolvidos pelas colunatas de Bernini, ou percorrendo o itinerário narrativo de uma rua medieval, pairando no vazio sobre um terraço de Wright ou atraídos pelos mil motivos espaciais de uma igreja de Borromini, sob os pilotis de uma casa de Le Corbusier ou entre as dez indicações dimensionais de Piazza del Quirinale - onde quer que exista uma perfeita experiência espacial a viver [...]. (p. 51).

FOR AUTHOR USE ONLY

Afora o fato de que Wright não admitia sua inclusão no mesmo grupo que, por exemplo, Jeanneret-Gris, entendendo sua arquitetura e sua postura como diferenciadas e, no sentido aqui empregado, como diversa da chamada 'moderna' (WOLFE, 1989), a colocação de Jeanneret-Gris no mesmo patamar avaliativo que Bruneleschi, Borromini, etc, deveria se constituir em, no mínimo, uma dúvida para qualquer um que não compartilhe das premissas de Zevi. Mas é através deste recurso discursivo que a legitimação da arquitetura moderna foi sendo gradualmente construída, à medida que se borraram as fronteiras e se turvaram as avaliações. Assim, quando ele afirma, mais adiante, que as diferentes épocas produziram *'obras primas, cuja excelência não é objeto de demonstração*' (p. 52), aponta para uma confusão conceitual que muito lhe interessa e favorece sua argumentação: não podemos demonstrar que as obras-primas do passado são excelentes... então também não podemos demonstrar que as atuais o são. É questão de aceitar...a palavra de Zevi.

Como pretendemos demonstrar nesta tese (em consonância com CHOAY, 2006), a excelência das obras do passado é confirmada pelas sucessivas gerações, de diferentes matizes culturais, que as admiram, utilizam, circundam, etc., atributo que falta, ainda hoje, às obras modernistas. Mas, segundo Zevi

> [...] a crítica arquitetônica precisa de uma declaração de independência dos tabus monumentais e arqueológicos, da covardia moral [...], como se, de há um século a esta parte, não tivesse havido contribuições artísticas, criações espaciais, engenhos férteis e autênticas obras-primas [...] até a nossa geração de arquitetos, filhos de Le Corbusier e de Wright [...]. (p. 56).

Não admitir as 'obras primas' modernistas seria, portanto, 'covardia moral'. Zevi nos imagina obrigados a aceitar seus argumentos, uma vez que, para ele, sua geração, goste-se ou não, seria constituída, apenas, de 'filhos de Le Corbusier e de Wright'... O tempo viria mostrar que não era exatamente assim, mas, no Campo, era isso que passava a prevalecer.

Para aumentar ainda mais a confusão (que apenas favorece os argumentos pró modernistas), Zevi evoca, de maneira um tanto tortuosa, relações entre a arquitetura moderna e o Renascimento:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] nossa atitude imanente, orgânica e espiritual, encontra um fundamento na arquitetura do século XV, exatamente porque então se lançam as bases do pensamento moderno na construção, segundo o qual é o homem que dita leis ao edifício, e não o contrário. [...] nós que, após atormentados ecletismos e longa auto-crítica, [...] nos dirigimos à civilização do século XV [...]. (p. 98)

Para além do fato, não constatado por Zevi, de que muitos, se não todos, projetos modernistas se caracterizam por edifícios ou cidades que ditam regras ao homem, seria preciso lembrar que os resultados de cada época, mesmo se aceitarmos o compartilhamento das premissas, foram muito diversos. Reconhecendo-se atormentado com os ecletismos, propõe que dirigir-se à civilização do século XV possa levar, sem escalas, à legitimação do modernismo, num salto argumentativo audacioso, mas que receberá a confirmação simbólica por parte do Campo. A 'civilização do século XV' não tem, a esta altura, como se defender.

Com a fundamentação num passado romantizado supostamente demonstrada, Zevi avança na apologia modernista:

> [...] nós, depois de fragmentarmos todas as regras, invocamos a originalidade absoluta e criticamente nos esforçamos por demonstrá-la [...]. (p. 101)

Nós...além de se incluir, Zevi, sub-repticiamente, coloca a todos num mesmo grupo, 'nós', que pretendemos, e podemos pretender, devemos pretender, uma originalidade absoluta, mesmo assim fundada no passado. Continuando com a técnica discursiva de misturar, equiparando, passado e presente, Zevi afirma que o conceito de 'barroco' transcende as barreiras temporais dos séculos XVII e XVIII, podendo-se falar em 'barroco moderno', concluindo:

> Borromini e Neumann: cruzaram-se as espadas sobre esses dois nomes máximos do barroco internacional. (p. 115).

Indo ainda mais adiante, Zevi se desfaz, em poucas linhas, de tudo que se produziu no século XIX, se livrando assim de dois problemas: o período imediatamente anterior à arquitetura moderna se constitui precisamente pelas forças do Campo que mais ameaçam a troca de posições pretendida pelos modernos, pois representa as posições até então dominantes, contra as quais os modernistas teriam que se impor para poder ascender; e, ainda, se livra de qualquer questão relativa a produções bastante admiradas, como o Art Noveau e o ecletismo de Gaudí:

FOR AUTHOR USE ONLY

> É uma época de mediocridade inventiva e de esterilidade poética. [...] A pequena *villa* burguesa [...] representa em sua generalidade a falência total do espaço interior e por isso da arquitetura. (p. 119).

Decretada a falência total da arquitetura precedente ao moderno, mais um aprofundamento nos saltos conceituais acontece em seguida:

> O espaço moderno [...] retoma toda a experiência barroca [...] por considerações funcionais que se superam em magníficas imagens poéticas [...] No quadro das exigências sociais coletivas, da técnica moderna, [...] muitas conquistas espaciais precedentes encontram assim uma nova fisionomia artística. O movimento contemporâneo recebe, pois, da Renascença e do barroco a lição da riqueza expressiva individual [...]. (p. 123).

A intenção apologética beira os confins do delírio. Renascimento e barroco são incorporados e interpretados ao gosto das intenções modernistas, num contexto em que a forma, ao fim, não importa. Afirmada a genialidade dos modernos, seguem exemplos modernistas que

> [...] como nos períodos históricos mais brilhantes e fecundos, e numa riquíssima pluralidade de mestres. [...] Entre as obras-primas da construção doméstica de nossa época, a Villa Savoie, de Le Corbusier [...]. No delicioso pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe [...]. (p. 124).

Embora afirme uma riquíssima pluralidade de mestres, de fato os nomes são poucos, que acrescidos de mais outros poucos que ocuparão daí em diante as posições centrais no campo passam a constituir o panteão dos 'mestres' que serão reverenciados por gerações de arquitetos, educados segundo as regras internas ao campo (e igualmente odiados por sucessivas gerações fora dele - WOLFE, 1989). Mais adiante, Zevi toca em outras questões importantes em relação ao movimento moderno:

> A arquitetura funcional respondeu, na América e na Europa, às exigências mecânicas da civilização industrial. [...] a cultura poética da arquitetura moderna identifica-se com sua postura social. (pp. 125-126).

Em primeiro lugar Zevi aponta para uma relação fundamental - com as exigências mecânicas. De fato, a arquitetura moderna parece ter sido aquela que melhor respondeu a determinadas característica da 'civilização industrial', com todos seus desdobramentos: a 'poética' massificante da reprodutibilidade, a mecanização das formas e dos comportamentos, o afastamento da Natureza, tudo que o capitalismo em evolução rumo ao estado atual de transnacionalização informatizada poderia desejar no contexto da sociedade de dominação. Para compensar, haveria a suposta 'postura social' da arquitetura moderna. Mas, não nos deixando levar pelo valor de face dos discursos modernistas, auto-elogiosos e proclamando preocupações sociais em nome de um socialismo ou comunismo meramente literários, como não ver, na arquitetura e nas cidades efetivamente produzidas, o desprezo pelo usuário, pelas pessoas reais? Os resultados sociais foram, reconhecidamente, pífios (HOLSTON, 1993; BERMAN, 2001).

Zevi, no entanto, se vê obrigado a tratar de alguns problemas relativos à arquitetura moderna, para os quais procura argumentos de solução:

> Mas quem se interessa por visitar os edifícios modernos numa cidade monumental? [...] E por que motivo haveriam de fazê-lo, se nenhum "guia" o indica como coisa importante para visitar? [...] todas as posições críticas vitais afundam as suas raízes numa consciência estética determinada pelas intenções artísticas do momento que decorre. [...] Quem fundamenta uma estética da arquitetura, e por isso um método de apreciar os monumentos do passado, sobre as contribuições do movimento funcionalista e da arquitetura orgânica? [...] julgar Borromini com a mesma ousadia e

FOR AUTHOR USE ONLY

> confiança com que se julga Neutra, significa não só abrir o caminho à arquitetura moderna mas também à dos séculos passados. (pp. 197-199).

De fato, os edifícios modernos nunca costumaram atrair senão aqueles que se sujeitam às regras do campo, quando muito. Os "guias", buscando uma sintonia com as preferências das pessoas comuns (que Zevi e a arquitetura moderna desprezam), indicam outras coisas. Se é verdade que as intenções artísticas do momento influenciam a crítica (inserida no mesmo campo), isto não quer dizer (felizmente) que apenas estas posições são 'vitais', caso contrário o campo atingiria uma situação de imutabilidade. Além disso, não parece ter havido um grande contingente crítico pró-modernista que tenha conseguido fundamentar uma estética da arquitetura sobre as contribuições modernistas, pelo menos com argumentos mais consistentes que os de Zevi. A potência modernista continuou sempre fundada em sua sintonia com a 'civilização industrial', ou seja, em sua capacidade de satisfazer os anseios do capitalismo contemporâneo.

Desta vez colocando Borromini ao lado de Neutra, Zevi propõe que esta postura possa abrir caminho à arquitetura dos séculos passados. Basta lembrar que a arquitetura do passado sempre foi ameaçada apenas pela entropia, passando a correr verdadeiro perigo no processo de 'modernização', com os impulsos higienistas, o crescimento urbano e a especulação imobiliária. Fora isso, ela continua viva, não necessitando que os modernistas lhe abram caminho. Continua o autor:

FOR AUTHOR USE ONLY

> A instância de uma moderna história da arquitetura é colocada [...] sobretudo pela arquitetura moderna que, aprofundando os problemas espaciais, indica aos historiadores e aos críticos o segredo e a realidade da arquitetura. (p. 217).

Da apologia delirante à auto-referência pretensiosa - o segredo e a realidade da arquitetura revelados finalmente para historiadores e críticos que os desconhecem inteiramente, a não ser que empreguem os critérios modernistas. É assim que Zevi encerra seu livro e nos 'ensina' a ver a arquitetura. Escrito nos primeiros anos do pós-guerra, este livro dá o tom do que seria repetido à exaustão nos anos seguintes, sem que se tenha realizado uma revisão crítica das premissas que colocava. Ainda hoje, faz parte do cânone do campo da arquitetura, com perniciosas consequências. Apenas dois anos após a edição de ‘Saber ver a arquitetura’, Zevi lançaria uma precoce

'História da arquitetura moderna'; suas idéias centrais a respeito da concepção arquitetônica moderna já estavam, contudo, explícitas no livro que analisamos.

Em seguida, comentaremos uma outra elaboração historiográfica sobre a arquitetura moderna.

4.5. 1960 - História da Arquitetura Moderna - Leonardo BENEVOLO

Entre os livros que estamos analisando, este é o primeiro escrito por um autor nascido após o advento da arquitetura moderna. Benevolo nasceu em 1923, e se graduou em arquitetura num momento (1946) em que a arquitetura moderna passava por uma fase de expansão e reconhecimento internacionais, em parte devido ao sucesso do estilo nos EUA, para onde haviam imigrado, alguns anos antes, os principais nomes do movimento, que então ocupavam posições importantes nas academias americanas, bem como no mercado de grandes obras institucionais e comerciais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Embora reconhecido como intelectual pelas suas pesquisas relacionadas à história da arquitetura antiga, tanto em sua prática profissional como em seu comprometimento acadêmico, Benevolo esteve ligado ao movimento moderno do pós-guerra (tendo, no entanto, continuado a pesquisar e escrever sobre arquitetura do passado, como em seu grandioso 'Storia dell'architecttura del Rinascimento', BENEVOLO, 1968).

Ao comentar a obra de Zevi, consideramos como prematura a 'História da arquitetura moderna' daquele autor, publicada em 1950; isto porque ainda estava distante a época em que se poderia olhar com distanciamento as realizações modernistas, recém construídas e cercadas de controvérsias. Benevolo, no entanto, considera a obra de Zevi como adequada e precursora da sua:

> Já em 1948, Zevi dá esse passo, […] tornando definitivamente precisos em termos de crítica de arte todas as passagens da história arquitetônica moderna. (p. 668).

Com o livro de Benevolo a situação é um pouco diferente, não apenas devido à passagem dos anos, mas também porque já seria possível, em fins da década de 1950, perceber determinadas 'fases', ou períodos, na história do

movimento moderno (o que não tira a característica ainda um tanto prematura de escrever uma história sobre um movimento ainda em pleno curso, e tendo em conta que a 'história do tempo presente' ainda estava sendo teorizada no campo da historiografia em geral[15]).

De maneira esquemática, podemos descrever estas fases como: um período inicial, no qual as ações programáticas eram mais intensas, inclusive porque as oportunidades de construir prédios modernistas eram poucas e as controvérsias muitas e acirradas; um segundo período, ainda com ações programáticas, mas no qual surgem diversas e significativas construções modernistas, dando visibilidade ao movimento, e com a progressiva ocupação de posições importantes no campo; um terceiro período, no qual alguns importantes arquitetos europeus emigram para os EUA, ocupando posições chave na academia e sendo encarregados de enormes e prestigiados edifícios, que obtêm fama mundial, de modo que, passada mais de uma geração desde o período inicial, as posições importantes no campo são ocupadas majoritariamente por modernistas. Este período representaria o 'auge' do modernismo, simbolizado pela construção de Brasília.

FOR AUTHOR USE ONLY

> Os mestres que dirigiam as batalhas de vanguarda no início do século são agora os personagens mais importantes no campo profissional e acadêmico […]. (p. 530).

Podemos também localizar aqui o início do ocaso modernista, do ponto de vista da crítica (poucos anos após Brasília iria surgir 'Complexidade e contradição em arquitetura' – VENTURI, 1966 – marco da definição crítica do chamado 'pós-modernismo'), uma vez que comercialmente o estilo permanece dominante até hoje.

Assim, o livro de Benevolo coincide de maneira muito próxima com a fase da construção de Brasília, ou seja, corresponde ao período 'triunfante' (ao menos aparentemente) da arquitetura moderna. Neste sentido, não surpreende a crença do historiador nas qualidades que ele enxerga nos arquitetos e obras modernistas (e, de certa forma, em si próprio e suas obras).

[15] Cabe lembrar que seria ingênuo imaginar que a simples distância temporal asseguraria algum tipo de objetividade ao historiador; no entanto, cabe também lembrar que, neste caso específico, o historiador estava pessoalmente empenhado nas lutas do campo, ocupando uma posição explicitamente pró-modernista.

Dotado de exemplar erudição e empenho didático, Benevolo constrói um livro enciclopédico, no qual reforça e repete algumas fórmulas lançadas por seus antecessores (como os livros que já analisamos). No entanto, dotado também de lucidez e dos conhecimentos contemporâneos da ciência, não pode deixar de notar as fragilidades existentes naqueles, de modo que inicia seu trabalho elaborando um arcabouço de explicações, quase uma defesa prévia, para as posições que adota. Assim:

> [...] se nos limitássemos a uma **história das formas**, dever-se-ia postular **uma nítida solução de continuidade**, um **rompimento** em relação à tradição, que pode ser formulado em termos de polêmica, mas que não é historicamente admissível. O movimento moderno está profundamente enraizado na tradição cultural européia, e está ligado ao passado por meio de uma sucessão gradual de experiência. [...] o deslocamento da cultura arquitetônica [...] foi alcançado com repetidos rompimentos e ao preço de fortes contrastes [...] interrompe e transforma a herança cultural passada. (p. 12, grifos nossos).

Benevolo está plenamente consciente de que, para a defesa modernista, não é possível abordar, ao menos em profundidade, a história das formas, uma vez que esta exporia justamente a ruptura que ele aponta como historicamente inadmissível. O que ele não faz é explicar porque esta é inadmissível, ou melhor, a explicação que ele fornece é meramente tautológica: o movimento '*interrompe e transforma a herança* cultural passada'.

FOR AUTHOR USE ONLY

De fato, nada existe que não tenha raízes históricas, e seria possível buscar explicações que remontassem à pré-história justificando escolhas do presente. No entanto, esta explicação é essencialmente anti-historicista, uma vez que reduz o papel da história à simples constatação da passagem do tempo acompanhada pelas transformações culturais assim naturalizadas. Sendo, segundo esta lógica, uma mera continuação de tudo que já aconteceu, o movimento moderno em nada diferiria dos movimentos passados, e sua presença e dominância deveria ser simplesmente aceita, assim como o ser humano deve aceitar a eterna alternância entre os dias e as noites.

Desta forma, Benevolo já prepara o terreno para as comparações, em tudo tendenciosas, entre obras e arquitetos do passado e obras e arquitetos modernistas, sempre elidindo a questão da forma. Certamente consciente das limitações de tais proposições, Benevolo elabora explicações, nem sempre plausíveis, para suas escolhas:

> [...] não fazer esforços para que a argumentação se encaixe dentro dos esquemas metodológicos correntes, mas sim procurar adaptar a metodologia à argumentação [...]. (p. 14).

Como intelectual preparado que era, Benevolo não deixa de notar suas próprias inconsistências, de modo que mais uma vez se defende previamente:

> a referência fundamental para todo nosso discurso é a arquitetura de hoje [...]. Essa vinculação limita a certeza dos juízos [...]. (p. 12).

Mesma com esta limitação, ele não deixará de brandir juízos peremptórios ao longo das seguintes 800 e tantas páginas, uma vez que sua referência, a 'arquitetura de hoje' está toda baseada em crenças, fortemente arraigadas no pensamento modernista, e que, seguindo a linha de pensamento e exposição de Jeanneret-Gris, apresenta sempre um messianismo inconteste:

> [...] o êxito da tentativa que está em curso não está, de fato, garantido *a priori*, mas sustentamos que o caminho tomado pelo movimento moderno é o único a ser percorrido, a única possibilidade de entendimento e de continuidade com o patrimônio cultural passado. (p. 14).

FOR AUTHOR USE ONLY

Aqui aparece outra característica marcante dos discursos modernistas: a colocação do patrimônio cultural sob a égide interpretativa dos modernistas, que insistem em colocar o passado como uma base, quase um prelúdio para suas próprias realizações, que só ganha sentido sendo uma espécie de preparação para a chegada dos messias modernistas, como um Velho Testamento do qual o Messias decreta o cumprimento, a realização e o encerramento. Sendo o modernismo a única possibilidade de continuidade, todos outros possíveis estariam definidos como desacertos.

Benevolo se propõe a esclarecer, a esta altura, o que seria o 'movimento moderno' e suas principais características, iniciando pela justificativa do uso do próprio termo:

> [...] 1919, quando Gropius abre a escola de Weimar. É somente neste ponto que se pode falar, em sentido correto, de 'movimento moderno'. [...] adquire importância geral no primeiro pós-guerra graças a Gropius e Le Corbusier [...]. (pp. 13-14).
> O termo 'movimento moderno' [...] entrou em uso e é conveniente ater-se a ele porque não somente é um termo histórico mas como também um programa vivo, uma regra de conduta [...]. (p. 13).
> A arquitetura moderna comporta não somente um novo repertório de formas, como também um novo modo de pensar [...]. (p. 14).

Ater-se a ele é coerente com o próprio propósito de compor um 'movimento', algo de que seus principais ideólogos (especialmente Jeanneret-Gris, com a formulação dos CIAM, a começar pelo próprio nome dos Congressos) estavam plenamente conscientes. Mas o mais importante parece ser, afinal, a proposição de uma 'regra de conduta', algo que dá continuidade às proposições 'moralizadoras' que já observamos em Giedion.

De fato, Benevolo coloca a questão em termos quase dramáticos, e traz à tona uma característica que já observamos em Loos, Jeanneret-Gris e Giedion: o falso conhecimento antropológico (mesclado a um etnocentrismo ultrajante), através do qual estes ideólogos projetam suas ambições e percepções para toda a humanidade, como se não houvesse outras maneiras de perceber o mundo e a arquitetura.

> [...] Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Jacobsen, Tange, Bakema deram início a uma experiência na qual todos estamos envolvidos e da qual depende nosso modo de vida. (p. 14).

FOR AUTHOR USE ONLY

É possível que o 'nosso' (deles) modo de vida estivesse realmente comprometido com as propostas modernistas. Quanto ás características do 'movimento':

> [...] a contribuição mais importante que Loos transmite ao movimento moderno, ou seja, uma espécie de avareza dimensional [...]. (p. 304).

Impressiona pensar que a avareza (ainda que apenas dimensional, o que não é pouco) seja uma contribuição importante. Mas, de fato, uma certa avareza, não apenas dimensional mas sobretudo estética, domina a maior parte da produção modernista, podendo ser associada ao movimento sem grandes exceções. Por essa e outras razões, sua arquitetura não foi sempre bem recebida, especialmente por aqueles que, diferentemente das 'elites' que contratavam estes arquitetos, eram vitimados pela arquitetura moderna, sendo condenados a habitar edifícios que não encomendaram e que não escolheriam se pudessem optar:

> Os objetivos visados pelos mestres do movimento moderno tornam um tanto delicado o relacionamento com o público. [...]. (p. 453).

Imbuídos do messianismo que já comentamos, os arquitetos modernistas crêem estar falando em nome de todos (considerando que os 'leigos' são ignorantes que não têm condições de escolher por conta própria):

> Os movimentos inovadores na pintura e na arquitetura são compreensíveis somente se se levar em conta que são conduzidos, em nome de toda a sociedade, por grupos bastante restritos. (p. 271).

Certamente não ajudava no relacionamento com o público a manifestação deste messianismo. Como vimos nos autores já analisados, especialmente Loos e Jeanneret-Gris, o tom é de superioridade e revelação, ao contrário do que afirma Benevolo:

> [...] os mestres do movimento moderno trabalham e falam [num] tom razoável, relativo, preocupado com uma tarefa a ser realizada a longo prazo. (p. 452).

O fato é que, a não ser em condições políticas muito específicas (como as encontradas em alguns países da Europa no primeiro pós-guerra), até a dominância encontrada nos EUA nos anos 1940, e depois espalhada pelo mundo, não era fácil para os modernistas conseguirem realizar seus projetos. Como observa Benevolo:

> A procura de oportunidade é uma nota constante na atividade dos mestres do movimento moderno. [...] além dos limites da prudência. Le Corbusier aceita trabalhar para qualquer comitente [...] e também Gropius e Mies van der Rohe [...]. Ocasiões particularmente propícias são os concursos [...]. (p. 453).

FOR AUTHOR USE ONLY

Outra forma de entender a aceitação em trabalhar para qualquer comitente poderia ser apontar uma falta de escrúpulos. Como a literatura canônica foi escrita pelos adeptos do movimento, é evidente a escolha por interpretações favoráveis aos modernistas; no entanto, a consideração que fazemos a respeito dos escrúpulos não é descabida, uma vez que a postura adotada em relação às cidades existentes revela que os modernistas não tinham pudores em propor destruições em grande escala de tudo que se encontrasse em seu caminho, ao mesmo tempo em que estavam sempre prontos a esgrimir os mais aviltantes julgamentos a respeito daqueles que com eles não comungassem. Uma outra observação de Benevolo vem de encontro á nossa análise:

> Le Corbusier cultiva a ideia de uma arquitetura demiúrgica, onde o comportamento da maioria seja regulado pela ação esclarecida da minoria […] é natural que ele deseje exercer essa tarefa diretiva no nível máximo, através do Estado. […] pensa poder utilizar o poder público como executor de suas intenções […] ao pedirem a intervenção do Estado aceitam implicitamente as regras do jogo: […] **oferecer sua obra aos poderosos de todo tipo** […]. (p. 476, grifo nosso).

Não é difícil perceber a tendência totalitária contida no pensamento destes modernistas. Desta forma, quando seus ideais coincidem com regimes políticos instalados no poder[16], suas realizações se tornam mais proeminentes:

> Entre 1920 e 1922, ele [Loos] tem ocasião de trabalhar em grande escala, quando é nomeado arquiteto-chefe da cidade de Viena. (p. 304).
> No breve período entre a inflação e a crise de 1920, May realiza em Frankfurt cerca de quinze mil moradias (90% da produção total) […]. (p. 488).

Ainda assim, as situações políticas nem sempre eram favoráveis, e só com o advento da dominância no campo, por volta da década de 1940, é que os modernistas terão alargado seu campo de atuação. Neste contexto, várias propostas permaneceram irrealizadas, mas mesmo assim é possível, através delas, perceber como os modernistas não se atinham a qualquer consideração sentimental que pudesse colocar freios às suas aspirações, como é o caso do famigerado 'Plan Voisin', no qual Jeanneret-Gris propunha a destruição sumária de uma parcela considerável de Paris para a realização de uma nova cidade modernista. Apesar da audácia e da sanha destruidora contidas no plano, sua avaliação por parte de Benevolo é, no mínimo, condescendente:

> [a proposta do Plan Voisin] pode ser criticada com justa razão, dado que hoje nos damos conta da enorme complexidade do problema, para o qual não basta uma solução tão simples assim. [...] No entanto, este projeto [...] continua presente na cultura urbanística moderna [...]. Sempre se admirou a lógica abstrata do plano [...]. particularmente premonitório. (p. 431).

O problema, evidentemente, não se encontra na 'simplicidade' da proposta, nem na complexidade do problema, mas na forma com que se propõe destruir um tecido urbano com séculos de história em prol de uma crença que estava longe de ser consensual ou de ter suas teses comprovadas. 'Sempre se admirou'... novamente Benevolo fala por todos, embora

[16] Mesmo quando a coincidência é apenas parcial, as oportunidades políticas não são negligenciadas pelos modernistas. No Brasil, o grande impulso inicial dado à arquitetura moderna se deu durante a ditadura Vargas (final da década de 1930, início da de 1940), com a qual muitos intelectuais renomados colaboraram de maneira explícita e desavergonhada. Ver a respeito BOJUNGA, 2001 e FAZION, 2017.

FOR AUTHOR USE ONLY

evidentemente estivesse ciente das pesadas críticas feitas ao plano. Infelizmente, foi justamente este tipo de argumentação, elaborada por intelectuais consistentes e preparados, que fez com que propostas deste tipo permanecessem na 'cultura urbanística moderna' – mas, felizmente, não na cultura de maneira geral, uma vez que este plano, assim como outras barbaridades do gênero, não foi executado.

Mas Benevolo estava absolutamente certo em considerar o *Plan* como premonitório, uma vez que, de fato, assinalava uma tendência que iria ser de grande interesse para os especuladores imobiliários e empreendedores do ramo em geral. Se muitas cidades antigas não tiveram seus centros históricos arrasados de um só golpe, por outro lado a ação insidiosa dos construtores, arquitetos e urbanistas modernistas, agindo separada e independentemente, foi capaz de desfigurar muitas cidades antigas a ponto de torná-las, por vezes, irreconhecíveis, e mesmo onde esta ação foi contida, seja por forças contrárias ou por simples inanição ou ineficácia, seus efeitos deletérios são claramente perceptíveis.

A maneira benevolente com que Benevolo trata as proposições modernistas pode ser vista em outras passagens:

> Hoje nos damos conta, naturalmente, do caráter restrito e elementar do texto ['Os cinco pontos da nova arquitetura'] escrito em 1926 [...] Tudo isto não nos deve fazer esquecer o valor revolucionário deste discurso [...]. (p. 434).
> Na villa de Garches, [...] numerosos erros e dificuldades de abordagem do assunto, consequência inevitável do isolamento em que trabalhou Le Corbusier [...]. Portanto, a villa de Garches vale antes como manifesto do que como obra concreta de arquitetura; [...] os detalhes não contam [...]. (p. 436).

Um intelectual da envergadura de Benevolo não poderia deixar de notar o caráter 'restrito' do texto citado. Porém, isto, supostamente, não lhe retira o valor, pois o mesmo conteria um 'valor revolucionário'. Distantes como estamos da época em que 'revolução' era um termo muito valorizado intelectualmente (certamente por suas ligações com as práticas marxistas então em voga, especialmente na Academia), fica difícil perceber exatamente o que seria este valor revolucionário. Certamente, ao menos, em parte isto significava 'iconoclasta', o que o texto de Jeanneret-Gris realmente era. Porém, sintonizadas como estavam as propostas de Jeanneret-Gris com as tendências das camadas economicamente dominantes da sociedade, certamente não podemos atribuir às propostas de Jeanneret-Gris a intenção de

FOR AUTHOR USE ONLY

transformadoras da sociedade em prol do 'povo' (significado implícito no termo 'revolução')[17]. Uma 'revolução' das elites, para as elites.

Quanto à Villa de Garches, a análise de Benevolo não poderia deixar mais claro seu compromisso em encontrar justificativas para qualquer debilidade do 'mestre'. Assim, 'numerosos erros e dificuldades de abordagem do assunto', claros sinais de inépcia, são atribuídos ao isolamento. Uma obra que não vale enquanto obra. De que vale, poderíamos perguntar? Benevolo responde previamente: como manifesto. Neste caso, 'os detalhes não contam', pois o que interessa numa casa não é a casa (!) mas uma mensagem que ela comunica. Jeanneret-Gris, considerado (por Giedion, Zevi, Benevolo e outros) como o 'grande mestre' modernista, conteria em si tal carga de genialidade que mesmo os possíveis defeitos de suas obras são entendidos como 'revelações do messias':

> [...] a quantidade enorme de suas [Le Corbusier] iniciativas e de seus trabalhos apóia-se definitivamente apenas na coerência de seu temperamento individual, e os resultados são sempre, de certo modo, unilaterais. Por outro lado, a ressonância de cada uma de suas obras - obras construídas como livros, artigos ou como simples fórmulas ou slogans - é sempre excepcional [...] durando ainda hoje sem atenuar-se [...]. Uma parte dessa força persuasiva deriva, por certo, da **natureza excepcional de sua capacidade inventiva**. [...] Le Corbusier **possui este dom numa medida que não tem comparação em nossos dias**, e que também no passado tem poucos confrontos possíveis. [...] o grande mérito de Le Corbusier foi o de empenhar seu **incomparável talento** no campo da razão e da comunicação geral. [...] não pretendeu impor, mas sim demonstrar suas teses. [...] os valores pessoais [...] asseguram-lhe uma força particularíssima.[...] excepcional espírito de sacrifício e [...] uma **perfeição objetiva** [...] do mestre [...]. (p. 428, grifos nossos).

Também em relação ao projeto para o concurso da Liga das Nações, a análise tenta atenuar qualquer defeito ou transformá-lo em fator positivo, propondo que não se veja o prédio como um prédio, não se veja a arquitetura como arquitetura, mas como demonstração de uma tese:

> [...] em 1927 [concurso para a Liga das Nações] estão modificadas as condições do debate e as probabilidades de afirmação, já que o júri compreende [...] alguns mestres da geração passada [...] O presidente do júri é Horta [...] o menos adequado para compreender o novo curso da arquitetura européia. O projeto de Le Corbusier é o mais empenhado até então feito pelo infatigável mestre francês [...] com grande inteligência [...] **As soluções arquitetônicas nem sempre são felizes e, por certo, não estão**

[17] Este significado transformador perdeu força ao longo das últimas décadas, de modo que hoje se pode falar em revolução em relação a qualquer transformação, sem, necessariamente, as implicações sociais de então, como, por exemplo, 'revolução digital', etc.

> **à altura de outras obras contemporâneas do mestre** [...] vale principalmente por sua imediata **eficácia demonstrativa**. [...] os arquitetos acadêmicos demonstraram-se incapazes de resolvê-lo de modo satisfatório [...] demonstraram sua vaidade [...] e o edifício definitivo não satisfez a ninguém. (pp. 454-455, grifos nossos).

Ao analisar as discussões que ocorriam a respeito de certas características da arquitetura moderna, notadamente inconvenientes para os seus usuários, mais uma vez Benevolo ameniza as dificuldades (que, no geral, não afetam aos projetistas e ideólogos), e contrapõe às críticas e reclamações o juízo de raciocínios falsos e irrisórios:

> [...] as disputas sobre terraços planos que deixam filtrar a água ou sobre a abolição das cornijas, que protegem as fachadas das intempéries. Essas polêmicas ociosas ainda ressoavam ontem, e mesmo hoje não estão totalmente exauridas [...] impediram que se desenvolvessem em tempo os raciocínios verdadeiros e importantes [...]. (p. 472).

Retomando um raciocínio já aventado por Zevi, e que será mais adiante retomado por Frampton (como veremos), Benevolo faz comparações entre obras de Jeanneret-Gris e aclamados arquitetos do passado. Colocando os problemas (notórios) como resultantes de uma má execução, mais uma vez isenta o arquiteto de qualquer responsabilidade sobre a má qualidade da arquitetura que produz:

FOR AUTHOR USE ONLY

> A Villa Savoye […] tal como a Rotunda de Palladio. A execução não está à altura da idealização, […] introduzindo um distanciamento entre imagem e realidade. (pp. 478-480).

De fato, o alegado distanciamento entre imagem e realidade existe, mas apenas aqueles que se deixam envolver pela crença modernista, aos quais as 'imagens' bastam para substituir a verdadeira arquitetura, podem considerar aquelas como mais importantes do que esta última. Para os demais, resta a realidade. Em complemento às afirmações anteriores, Benevolo afirma:

> […] a arquitetura, que vista de longe parece sustentada somente por um propósito polêmico, revela, de perto, um caráter persuasivo e realista. (p. 566).

Se é verdade que a arquitetura moderna revela um caráter persuasivo e realista, sem dúvida assim é apenas para os adeptos das ideias modernistas. Para os usuários, que se defrontam de muito perto com as dificuldades que o ideário modernista lhes impõe, e que não estejam convertidos ao credo

modernista, resta enfrentar os problemas reais e prosaicos. mais uma vez colocando lado a lado Jeanneret-Gris e um grande arquiteto do passado, Benevolo afirma:

> […] a invenção de uma nova cidade […] capaz de fornecer uma resposta adequada às exigências de liberdade e de igualdade da sociedade moderna […] a maravilhosa facilidade e felicidade da instalação visual […] Le Corbusier está implicado, tal como Brunelleschi, em uma profunda transformação cultural […]. Daí a violência dos protestos provocados por Le Corbusier (assim como, em sua época, por Brunelleschi…) […] nenhum foi por tanto tempo e tão pacientemente insultado. […]. (p. 751).

Espanta constatar que intelectuais do porte de Benevolo estivessem tão comprometidos com o ideário modernista que não pudessem perceber (ou pior, que caso percebessem, construíssem deliberadamente explicações em contrário) as implicações totalitárias das propostas de Jeanneret-Gris e as associassem a ideais de liberdade e igualdade. O que não espanta é o fato de que existissem protestos violentos, deixando claro que havia pessoas lúcidas o suficiente para se contrapor ao ideário modernista. Sendo ele próprio um respeitado historiador, faz uso dos nomes de Palladio e Brunelleschi sem que haja no mundo acadêmico, a esta altura, quem lhes possa defender com propriedade desta ofensa.

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste tom Benevolo evoca características de Jeanneret-Gris:

> Le Corbusier está apto a formular o desenho da cidade moderna antes de todos e do modo mais coerente, sem levar em conta os compromissos do momento. […] ele encontra até um nome de batalha: *la ville radieuse*. (p. 500).

Um dos traços corbusieranos mais importantes na definição dos rumos do movimento moderno aparece aqui: a capacidade de criar slogans, revelando uma visão muito perspicaz a respeito daquilo que viria a ser uma das grandes forças culturais das primeiras décadas do século XX em diante, a Propaganda. Jeanneret-Gris promove, discursivamente, uma intensa tomada de posições do campo, criando imagens expressivas e sintéticas, incorporando a palavra 'moderno' e tornando-a sinônimo de sua visão sobre a arquitetura e o urbano, promovendo o fortalecimento de uma batalha discursiva através da congregação de intelectuais dispostos a empregar sua força em prol de uma causa na qual estes, aparentemente, acreditavam com a convicção de devotos

- desta forma atuando com sinceridade e eloquência em defesa de sua causa. Causa, aliás, cujas características são bastante explícitas:

> Todos os três edifícios [de Jeanneret-Gris] inserem-se no tecido urbano com uma violenta solução de continuidade [...]. (p. 508).

A busca pela ruptura com o existente sendo uma marca de distinção (BOURDIEU, 2007b), pela qual os modernistas demarcam seu território dentro do campo.

> Le Corbusier [...] recebe do Ministério [...] o encargo de tentar a primeira experiência concreta em Marselha [...] o resultado arquitetônico é tão impressionante que chega mesmo a mobilizar o grande público [...] porém persistem algumas dificuldades de funcionamento [...] o entusiasmo e a perplexidade [...] A ideia da *Unitè d'habitation* é uma das hipóteses mais importantes da cultura urbanística de hoje. (p. 682).

Com a progressiva ocupação das posições importantes no campo, as propostas modernistas passam a ser consideradas como as únicas válidas para 'representar seu tempo', de modo que encomendas estatais surgem mesmo para os arquitetos mais 'difíceis'. Que o resultado seja impressionante é algo com que podemos concordar, embora não necessariamente sob os mesmos critérios que os apologistas do modernismo; que o 'grande público' seja envolvido neste tipo de ação (que hoje chamaríamos de 'midiática') nada tem de surpreendente, ainda mais se considerarmos que o intento, ao menos no discurso, era a criação de uma arquitetura 'para o povo'. Mas o entusiasmo, se existia, era sem dúvida mesclado à perplexidade. As dificuldades de funcionamento, que podemos creditar simplesmente à inépcia do arquiteto, são impossíveis de não serem notadas, mas, no contexto da apologia, permanecem apenas como 'fases no desenvolvimento' daquilo que, por definição, se pretende genial.

> Le Corbusier propõe-se esquecer todo modelo pré-construído, deduzir da realidade que se lhe apresenta uma nova arquitetura [...] prefere partir dos dados imutáveis do clima em vez dos mutáveis das relações sociais [...] uma de suas mais sugestivas imagens arquitetônicas [...] respeitadora da gente humilde que ali caminha [...] aqui [Chandigarh] deu provavelmente a medida mais impressionante de seu talento [...]. (p. 722).

A ruptura com os modelos é característica fundacional desta arquitetura. Porém, a 'realidade' da qual Benevolo afirma ser deduzida a 'nova arquitetura'

FOR AUTHOR USE ONLY

não passa, quando muito, de alguns aspectos enxergados por Jeanneret-Gris, que este deduz serem universais a partir da prepotência de seu temperamento. Quanto a partir dos dados do clima, mesmo estes são entendidos enviesadamente, para atender às demandas formais modernistas. Já o afastamento das relações sociais (porque mutáveis?) revela o desprezo pelo social que também caracteriza esta arquitetura. Que Chandigarth seja uma medida de talento é algo que sequer precisamos discutir, enquanto mera subjetividade, mas espanta que um intelectual como Benevolo acredite que a intervenção de Jeanneret-Gris seja 'respeitadora da gente humilde que ali caminha', considerada a monstruosidade da arquitetura e a desmesura da escala das edificações e dos espaços abertos.

> O arquiteto que melhor resistiu a esta tentação [da extravagância], mas que sofreu em sua totalidade, com incrível firmeza, o isolamento e o desaparecimento de quase todas as oportunidades de trabalho e o desperdício da maior parte de suas ideias, foi ainda Le Corbusier. (p. 750).

FOR AUTHOR USE ONLY

Em proporção às suas pretensões e seu messianismo, podemos dizer que a carreira de Jeanneret-Gris foi menos prolífica do que ele e seus apologistas gostariam. Para desviar o foco deste relativo insucesso, Benevolo procura criar, complementando a imagem do messias, a imagem de 'mártir' do movimento moderno, que se sacrificou pela sua causa.

> [nas] últimas obras de Le Corbusier [...] esferas incontroláveis de poesia pura [...] arbítrio incontrolável que a tradição reconhece aos artistas [...] somente pode ter êxito na medida em que seu prestígio pessoal o coloca acima das discussões [...]. (pp. 751-754).

Como a fase final da carreira de Jeanneret-Gris apresenta características que não seguem rigorosamente os preceitos que o suíço havia defendido ao longo de toda sua vida, o trabalho dos apologistas se torna mais complicado. Aqui Benevolo deixa fluir toda sua verve de convertido, e, num tom quase delirante, fala de poesia pura, esferas e arbítrios incontroláveis... mas reconhece que apenas o prestígio pessoal de Jeanneret-Gris pode criar um sentido de êxito para estas realizações, pois, no geral, suas posições permanecem controversas, para dizer o mínimo. Assim:

> [...] a maior parte de seus modelos teóricos são refutados antes mesmo de serem verificados na experiência. (p. 756).

Mesmo de maneira difusa, e sem contar àquela época com uma forte e articulada defesa intelectual, a recusa às proposições de Jeanneret-Gris permanece como um traço característico das suas tentativas de implementação. O bom-senso, apoiado numa tradição milenar que o modernismo buscava romper, costumava ser suficiente para que a maior parte deste modelos teóricos fossem reconhecidos como maléficos e refutados, sem a necessidade de serem postos em prática para demonstrar, a posteriori, seu fracasso; além disso, as implementações parciais ou pontuais dos preceitos modernistas tinha sido sempre suficientemente eloquente para demonstrar seus efeitos arquitetônicos, urbanos e sociais. Mesmo assim, Benevolo ainda pretende fazer crer numa suposta eficácia:

> A prova da eficácia dessas últimas experiências está em sua ressonância internacional. (p. 758).

Quando as propostas modernistas são recusadas, isto seria prova de seu vanguardismo; quando geram 'ressonância' internacional - orquestrada a partir de um movimento que congrega adeptos (crentes) organizados em importantes instituições de legitimação e reprodução ao redor do mundo - isto já serve como 'prova' de sua eficácia. A julgar a 'eficácia' como um efeito de propaganda, podemos até concordar com Benevolo, pois os modernistas foram os mais eficientes em associar as imagens que propunham com os ideais de 'modernidade', 'progresso' e 'futuro' que, por décadas, dominaram o imaginário, em especial (mas não apenas) das sociedades capitalistas ocidentais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Não é apenas a Jeanneret-Gris, no entanto, que Benevolo dedica sua construção de mitos. Outros modernistas aparecem como portadores de características distintivas, notadamente a 'genialidade', expressa através de diversos adjetivos:

> Em 1922 ele [Loos] condensa suas meditações [...] na **mais perfeita** de suas residências individuais [...] e realiza ainda **três obras-primas** [...]. (p. 304, grifos nossos).
> [Gropius] começa a projetar por sua conta: [...] em 1911, um esplêndido edifício industrial [...] A **inexcedível adequação técnica** [...] o modo de compor é sempre **ágil e articulado** [...]. (p. 378, grifos nossos).
> [...] Mies consegue [...] com **inexcedível competência técnica** [...] construções [...] **elegantes e sobriamente articuladas** [...] as proporções têm a marca inconfundível de sua **genialidade** [...]. (p. 438, grifos nossos).
> Em 1927 [na exposição do Werkbund] os **melhores arquitetos** de toda a Europa são chamados [...] Mies fornece aqui uma **solução arquitetônica inexcedível** [...] com **inimitável segurança** [...] Le Corbusier constrói outras

> duas casas [...] o público escandaliza-se sobretudo com as dimensões mínimas de certos ambientes. [...]. (p. 458, grifos nossos).
> […] um empobrecimento da aparência formal […]. Essas obras [de Mies] de arquitetura **tão disciplinadas e perfeitas** […]. Um **superprojetista** […] do **único modo correto** […] em **elevadíssima perfeição** […]. (pp. 626-628, grifos nossos).

Para além da adjetivação delirante, sobressai a observação a respeito do público: escandalizado, sobretudo (mas, com certeza, não apenas) pelas dimensões mínimas dos ambientes. Este traço da arquitetura moderna, de - em sintonia com as aspirações capitalistas que dominam as cidades, em especial a partir do século XX - reduzir as dimensões e o léxico - e, consequentemente, as possibilidades semânticas ('*um empobrecimento da aparência formal*') - da arquitetura, não poderia deixar de ser percebido por aqueles que passaram cada vez mais a ser condenados a viver imersos neste tipo de concepção espacial, e percebido como uma ameaça à sua saúde, física e mental (hoje dizemos: à sustentabilidade simbólica destes ambientes).

Foi através de uma sucessão de construções discursivas que o movimento moderno logrou conquistar seu prestígio e legitimação. Benevolo comenta:

> Nestes livros, a arquitetura moderna é apresentada [...] como um resultado [...] **contendo em si mesmo suas justificações**. (p. 466, grifos nossos).
> Hilberseimer escreve: [...] os fatos científicos e sociológicos exercem uma influência considerável [...] entretanto, domina a **vontade criadora do arquiteto**. [...] O procedimento pelo qual a forma é realizada determina o caráter da nova arquitetura. [...] A nova arquitetura [...] **não coloca problemas estilísticos**, mas problemas de construção. (p. 466, grifos nossos).
> B. Taut, em seu livro de 1929 resume *[...] A beleza consiste no relacionamento direto entre o edifício e a finalidade [...]* ***Aquilo que funciona bem, também se apresenta bem.*** *[...] A* ***repetição****, assim, não é mais considerada como um inconveniente que deve ser evitado mas, pelo contrário, como o meio mais importante de expressão artística.* (p. 467, grifos nossos).
> Estes discursos [...] somente são compreensíveis se se levar em conta sua **natureza metafórica**. [...] cada palavra possui uma extensão e referências diversas das usuais [...] Os discursos, portanto, resultam sempre um pouco forçados e alusivos [...] **produzem uma série de equívocos**. (p. 470, grifos nossos).
> A nova arquitetura [...] solicita do espectador um cálculo, uma avaliação objetiva mais do que um movimento subjetivo de admiração [...] **as vantagens funcionais, demonstráveis racionalmente** [...]. (p. 470, grifos nossos).

Portanto, não seria necessário buscar justificações em qualquer parte: o modernismo seria auto-justificável. Fica demonstrada a violência simbólica com a qual estes intelectuais pretendem impor sua ideologia. No mais, 'vontade

FOR PEER USE ONLY

criadora', a fuga da discussão das questões estilísticas, a tautologia do 'funciona bem [para quem?] - é bom - é belo'... Mas são 'equívocos', derivados da 'natureza metafórica' destes discursos, que impedem que as pessoas vejam as qualidades desta arquitetura, que, aliás, podem ser demonstradas 'racionalmente' (sem dúvida com o racionalismo limitado e cartesiano que caracteriza o pensamento destes intelectuais – ou pseudo-intelectuais).

Outro fator importante na ocupação progressiva das posições do campo foi a organização, em forma de congregação, dos modernistas nos CIAM, através dos quais aparece um discurso mais uniforme, construído com fins programáticos mas, igualmente de propaganda. Comenta Benevolo a respeito do CIAM de 1928:

> [...] quem é capaz de simplificar os discursos, passando por cima das dificuldades, possui inevitavelmente uma vantagem. [...] A Declaração final é no **estilo de Le Corbusier**: *[...] O destino da arquitetura é exprimir* ***o espírito de uma época****. [...] A urbanística não pode mais estar sujeita exclusivamente à regras de um* ***esteticismo gratuito****, mas é, essencialmente, de* ***natureza funcional****. [...]* ***O ensino acadêmico perverteu o gosto*** *do público [...]. O* ***público é mal informado****, e os próprios ouvintes usualmente formulam mal seus desejos em matéria de alojamento. [...] Por meio de sua influência sobre o ensino, elas* [as academias] ***viciam na origem a vocação do arquiteto*** *e, possuindo quase que a exclusividade dos encargos públicos, elas se opõem à penetração do espírito novo,* ***o único que poderá reviver e renovar a arte de construir****.* (pp. 474-476 p. 466, grifos nossos).
> […] **somente a arquitetura moderna** está apta para resolver certos problemas funcionais próprios de um moderno centro de negócios. […] seria, portanto, absurdo pensar em aplicar a vestimenta estilística habitual. […] Demonstra-se, assim, que a nova arquitetura […] é **a condição indispensável para renovar os centros das cidades** [...]. (p. 482, grifos nossos).
> [CIAM]: a área dos apartamentos, de acordo com os higienistas, pode ser consideravelmente reduzida […]. (p. 508).
> É natural […] que os CIAM proponham um código de princípios gerais que **parecem abstratos e quase irônicos** […]. (p. 513, grifos nossos).

De fato, para todos aqueles que foram submetidos ao jugo tirânico desta arquitetura e desta concepção de cidade, é difícil imaginar alguma ironia nestes discursos. Antes, parece mais sensato antever neste discursos a decadência progressiva de nossos ambientes urbanos na proporção de sua submissão aos preceitos modernistas que, longe de parecerem abstratos, revelam uma lucidez na procura pela sintonia com as forças socialmente dominantes. O 'esteticismo' seria gratuito, enquanto a funcionalidade seria um bem em si. O público é ignorante, de gosto pervertido pela academia, assim como os arquitetos não-modernistas. E o pior: os centros das cidades devem ser renovados,

justificando qualquer destruição modernista, afinal a única capaz de estar em sintonia com seu tempo. A argumentação se repete para além do âmbito dos CIAM:

> […] colocam problemas novos que são potencialmente resolúveis **somente com os métodos do movimento moderno**. (p. 614).
> A **falta de disciplina** urbanística compromete a integridade dos centros monumentais, os quais se encontram expostos aos assaltos da especulação. (p. 674).

Tendo os centros monumentais expostos à sanha especulativa, justificada pelos discursos modernistas, resta a um intelectual versada na história da arquitetura justificar suas opções ideológicas através da imputação dos problemas urbanos dos centros históricos a uma alegada 'falta de disciplina'. Evocando ainda que apenas ecos do totalitarismo que sempre caracterizou o pensamento modernista, Benevolo não deixa de salientar a sintonia com outras forças extremamente ativas nas sociedades ao longo do século XX, aquelas derivadas das concepções fascistas. Porém, é interessante notar que Benevolo apresenta frequentemente rasgos de lucidez, ao registrar posições contrárias ao ideário modernista:

FOR AUTHOR USE ONLY

> […] os americanos não sabem aplicar senão as regras pré-fabricadas dos estilos históricos e recaem em pleno ecletismo […] seus resultados frequentemente são meritórios […]. (p. 598).

O tão odiado ecletismo tem seus resultados reconhecidos como meritórios, afinal. Um dos fatores para este reconhecimento é a aceitação (por vezes aclamação) pública desta citadas obras ecletistas. Sendo a relação com o público um dos grandes problemas para a difusão mais acentuada do modernismo, vale observar como Benevolo comenta este fator:

> […] **uma parte** dos entendidos e dos clientes mais ricos pedem objetos modernos […]. (p. 604, grifo nosso).
> […] os artistas mais empenhados trabalham de preferência para **uma elite já convicta**, desde o início […] ou trabalham diretamente uns para os outros. (p. 557, grifo nosso).
> […] construir com inexcedível propriedade técnica [para a] clientela abastada e do mundo cinematográfico de Hollywood. **Não é fácil explicar** porque uma arquitetura tão rigorosa e controlada encontra tanta aceitação em tal ambiente. Pode ser que seja aceita **por esnobismo** […] graças ao **prestígio cultural** que envolve confusamente nos EUA tudo que tem origem européia. […]. (p. 606, grifos nossos).

Aqui Benevolo dá uma clara demonstração do fato de que os modernistas podem não ter percebido aquilo que sua arquitetura verdadeiramente tende a refletir: não o 'espírito do tempo', mas as aspirações (mesmo que inconscientes) das classes dominantes, que vêem refletidas nesta arquitetura seu modo de viver e de pensar. Além disso, é muito interessante que Benevolo utilize a mesma argumentação a respeito do esnobismo e da assimetria cultural que os americanos sentiam em relação aos europeus que WOLFE (1989) viria a utilizar como explicação para a ascensão modernista nos EUA[18].

Apesar de todas as limitações interpretativas impostas pela opção *a priori* de fazer a apologia de um estilo, nem Benevolo nem alguns dos modernistas puderam deixar de notar que havia algo de funda,mentalmente errado com os resultados obtidos até então:

> [Gropius, num discurso de 1952:] a unidade de ambiente e cultura que existia nos tempos antigos […] nosso atual ambiente caótico, **sua desordem e sua feiúra dependem de nosso fracasso** em colocar as necessidades humanas fundamentais acima das exigências econômicas e industriais […] as formas-padrão da arquitetura passada exprimem uma feliz combinação de técnica e imaginação […]. (p. 741, grifos nossos).

FOR AUTHOR USE ONLY

Reconhecendo não apenas a feiúra criada, mas também as qualidades de uma arquitetura que se empenharam em destruir e deslegitimar, Gropius parece fazer um ato de contrição, que Benevolo não disfarça nem camufla. Neste contexto, vale a pena observar qual o tratamento destinado a Gaudí, que já vimos citado em Giedion e pode nos servir como uma referência - ainda que *a contratrio* - a respeito dos juízos de valores, dos pesos e medidas, aplicados a diferentes arquitetos, de acordo com sua proximidade aos preceitos modernistas:

> [...] desde os primeiros trabalhos [Gaudí] mostra um temperamento audacioso, um amor pelos efeitos sensacionais [...] aceita várias sugestões do repertório art nouveau, porém reelabora-os com absoluta originalidade. [...] Gaudí é uma personalidade de primeira ordem e, se o tratamento fosse diverso, dever-se-ia falar dele mais longamente, porém sua experiência permaneceu isolada em um ambiente hostil ou indiferente e não teve uma influência proporcional sobre o progresso da arquitetura [...]. (p. 322).

[18] Vale lembrar que o livro de Wolfe foi sempre execrado pelos modernistas, como comenta STEVENS (2003).

Se o tratamento fosse diverso... Benevolo não faz, de fato, nenhum esforço neste sentido. Impossibilitado, pela enorme repercussão mundial das obras do catalão, de ignorar suas realizações, Benevolo tergiversa sobre o próprio julgamento, que coloca Gaudí como absolutamente original, mas cuja característica principal parece ser uma 'personalidade de primeira ordem', no que não diferiria, a princípio, de algo que Benevolo poderia ter dito a respeito de Loos. E, se Gaudí não teve uma influência maior sobre o progresso da arquitetura, isto certamente não demonstra um menor nível de qualidade arquitetônica de suas obras.

Em seguida, passaremos à análise de outra obra a respeito da arquitetura moderna (embora chamada com outro nome), publicado 16 anos depois.

4.6. 1976 - Arquitectura Contemporánea. Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO.

FOR AUTHOR USE ONLY

O livro que analisaremos agora surge em uma época em que já seria possível um olhar retrospectivo para a arquitetura moderna, não apenas devido à passagem das fases ou etapas que comentamos na seção anterior, mas também porque, tendo sido realizados experimentos como Brasília e Chandigarth, com as respectivas críticas sendo estabelecidas, já era possível um olhar mais amplo sobre os resultados efetivamente alcançados pelos modernistas. Tanto que já surgia no horizonte uma manifestação que pretendia constituir uma nova etapa, seja da própria arquitetura moderna em 'evolução', seja da sua superação: o pós-modernismo[19]. Como o próprio nome dado a esta tendência indica, se havia um desejo de superação, este certamente não implicava numa negação radical dos princípios modernistas que, como veremos, tendiam a se perpetuar por razões mais abrangentes do que aquelas com as quais o campo costumava se defrontar, ao menos explicitamente.

[19] Note-se que o livro de Venturi, 'Complexidade e contradição em arquitetura' que é considerado como um marco desta tendência, foi publicado em 1966, como parte de uma série do Museu de Arte Moderna sobre 'os alicerces teóricos da arquitetura moderna' (ver WOLFE, 1989); note-se também que, como observa RUBINO (2003), "*a crítica ao chamado movimento moderno começou em seu interior, ganhou novos adeptos após a dissolução dos CIAM (em 1959) e adquiriu força no início da década de 1960. Venturi [...] chegou como representante de uma nova geração, para somar em um debate que vinha amadurecendo.*"

Além disso, Tafuri e Dal Co contavam com um conjunto de obras - arquitetônicas mas também escritas - que permitiam alcançar uma compreensão bastante ampla a respeito dos fenômenos que se propõem a estudar. E que fenômenos são esses? Inicialmente, com o título escolhido, os autores pretendiam se colocar um pouco à parte do debate dominado pelos modernistas, uma vez que escolhem 'contemporânea' para designar a arquitetura e delimitar seu projeto de análise[20].

Outra característica da obra é seu alinhamento ideológico com os princípios marxistas (tão em voga na época), mais ou menos explícitos nas escolhas analíticas empregadas, nas quais os 'modos de produção' e outros elementos típicos da crítica social marxista aparecem problematizados (de maneira muito pertinente e competente, aliás) com uma frequência até então pouco comum nas obras canônicas sobre a arquitetura moderna, e de maneira coerente com o percurso intelectual de Tafuri até então (ver TAFURI 1969; 1973; 1976). Com a aplicação deste viés, os autores buscam também se afastar da tendência apologética que marcava grandes obras sobre a história da arquitetura do século XX, como as de Giedion, Zevi e Benevolo.

No entanto, e de maneira similar à atuação dos chamados 'pós-modernistas', o afastamento (relativo) da apologia ao modernismo não significava a negação da validade dos princípios do movimento moderno, nem servia para embasar um questionamento a respeito da qualidade dos escritos e da arquitetura modernista, nem da 'genialidade' dos seus 'mestres', que continuavam a receber, fundamentalmente, o mesmo tratamento reverente e subserviente que havia caracterizado as gerações anteriores, e que ainda permanecia como o padrão no campo. Mesmo assim, os autores conseguem estabelecer um patamar crítico consistente.

Tafuri e Dal Co, na mesma tendência de erudição apresentada por Giedion, Zevi e Benevolo, escrevem uma obra de grandes proporções, na qual apresentam não apenas as obras do século XX, mas também uma grande quantidade de exemplos de épocas anteriores, perpetuando a visão dos modernistas a respeito de uma suposta continuidade histórica entre estes

[20] Tanto a edição brasileira quanto a norte-americana receberam como título a tradução 'arquitetura moderna', opção editorial que, provavelmente, revela a inserção mercadológica buscada para a obra, assim como deixa claro (mais do que faz o original) o material com o qual os autores, no fim das contas, lidavam.

FOR AUTHOR USE ONLY

últimos e os períodos e estilos precedentes (embora sem o mesmo tom apologético e triunfalista daqueles). Assim, os autores elaboram um estudo que oscila entre as aproximações interpretativas com os modelos modernistas e a crítica (moderada, e centrada em questões de cunho marxista) a estes padrões. Assim:

> La historia de la arquitectura contemporánea [...] es la historia de una pérdida progressiva y objetiva de la identidad de una disciplina que había conseguido, em edad humanística, su próprio estatuto y que entró em crisis entre los siglos XVIII y XIX. [...] la própria formación del concepto de 'movimiento moderno' [...] es el fruto de una fábula consoladora, aunque inoperante. (p. 9).

Esta é uma observação com a qual podemos concordar em parte. De fato, a arquitetura havia conseguido aquilo que, sob o ponto de vista da teoria bourdieusiana, podemos classificar como 'autonomia do campo'; porém, nossa observação é de que, se houve uma crise entre os séculos XVIII e XIX, ela não teve nem a mesma intensidade nem as consequências da crise provocada pelo movimento moderno que, como já vimos, desautorizou o próprio trabalho dos arquitetos em favor de uma tecnicidade e uma racionalidade simplória e cartesiana, ligada ao trabalho dos engenheiros (que Jeanneret-Gris elegia explicitamente como modelo). Com a ruptura formal desagradando a uma parcela considerável do público e a auto-desvalorização das características distintivas que demarcavam o espaço de atuação específico dos arquitetos, a autonomia de seu campo diminuiu grandemente, ainda mais se considerarmos a submissão voluntária dos modernistas às exigência meramente comerciais da 'indústria'.

FOR AUTHOR USE ONLY

Que o conceito de movimento moderno possa ter sido, no entanto, uma fábula consoladora é uma questão diferente. Enquanto sempre existiu um público horrorizado com a perspectiva de uma mundo construído segundo os padrões modernistas, e mesmo uma crítica que insistia em apontar as limitações e aporias do movimento, apenas aqueles que se sentiram atraídos ou sintonizados com o tipo de proposta que os modernistas apresentavam poderiam sentir algum consolo com a perspectiva de realização da distopia anunciada (e, à época da publicação do livro, já realizada o suficiente para poder ser avaliada pela vivência neste tipo de espaço) pelos modernistas. Continuam os autores:

> Al máximo esfuerzo realizado para introduzir una 'revolución copernicana' em el ámbito de la disciplina arquitectónica – pensemos em Loos, em Mies, em Le Corbusier – ha correspondido el 'hablar' de las nuevas dimensiones vislumbradas, no de llevarlas a cabo. (p. 9).

Associar o termo 'revolução' (muito valorizado no ideário marxista) às propostas dos modernistas trai, mais uma vez, a simpatia com que o movimento era visto por estes historiadores. Não fosse a dominância modernista no campo, seria ocioso insistir aqui que os modernistas não propunham nenhuma revolução (como, aliás, deixava claro Jeanneret-Gris), antes propunham a maior integração com as forças produtivas dominantes - sob a capa da ruptura formal, que queriam fazer ver como revolucionária. Mas, de fato, muito mais foi falado (frequentemente de modo leviano) por estes modernistas do que, efetivamente, levado a cabo.

De modo similar ao realizado por Benevolo, os historiadores, dando mostras de que estavam conscientes das limitações impostas pela perspectiva adotada, iniciam sua obra dando explicações:

> […] es necessario, sobre todo, repasar toda la historia de la arquitectura moderna, para encontrar las grietas y los intersticios que resquebrajan la solidez y volver a partir de ahí sin elevar a mito ni essa historia ni essas divisiones. (p. 9).

FOR AUTHOR USE ONLY

Ao mesmo tempo, se defendem previamente, alegando não fazer aquilo que, ao longo da obra, poderemos constatar que, de fato, fazem, ou seja, eles permanecem reforçando os mitos. Ainda:

> […] términos como 'movimiento moderno' o 'racionalismo' se emplearán solo por antonomasia […] esconden conceptos contradictórios com las historias que pretendemos confrontar com ellos. (p. 9).

Assim, assumem que, apesar do título, vão tratar mesmo da arquitetura moderna, e que todo os demais estilos e períodos abordados não são mais que o pano de fundo (ou os antecedentes) do modernismo. Abordando Loos e a recusa ao ornamento:

> El Art Nouveau emmascara fragmentos urbanos acogidos como gérmenes de utopias regressivas. Adolf Loos mostrará la inactualidad de eso lanzándose contra Viena, 'ciudad tatuada'. (p. 14).
> De la tensión entre vanguardia y renuncia al lenguaje, la arquitetura de Adolf Loos [...] es la máxima expresión. [...] Loos actua como protagonista [...] 'nosotros poseemos el arte que ha eliminado al ornamento'. [...] 'solo los productos de esas industrias representam el estilo de nuestro tiempo [...] este es el único criterio de juicio válido.' [...] su modo de proyectar aclara la impossibilidad de recuperar lenguajes comunicables fuera de sistemas

> especializados. [...] meditación desesperada sobre la precariedad de toda lenguaje [...] El edificio (Looshaus) de la Michaelerplatz [...] medita sobre lo inconcebible de los lenguajes. (pp. 113-115).

Combater o Art Nouveau e o Ecletismo eram objetivos declarados dos modernistas, o que era coerente com o fato de que estes estilos, ocupando posições dominantes no campo por volta da virada do século XIX parta o XX, teriam que perder estas posições de modo a permitir o avanço dos modernistas; em meados dos anos 70, no entanto, já deveria ser possível reconhecer que ambos os estilos produziram uma série de resultados no mínimo 'meritórios' (como já havia dito Benevolo, 1960, p. 598). Mas ou autores, ao citar a 'Viena tatuada' de Loos, silenciam sobre o fato de esta metáfora estar baseada numa posição ideológica não apenas questionável, mas ligada a uma série de eventos nefastos no século XX. Loos, não dispondo de nenhuma teoria validável sobre arquitetura, faz uso de uma retórica moralista e preconceituosa que estes historiadores não conseguem ou não pretendem enxergar.

Ainda mais espantoso é o discurso que pretende agregar densidade conceitual e respeitabilidade acadêmica a uma arquitetura que, além de

FOR AUTHOR USE ONLY

figura 4.12 - edifício projetado por Loos na Michaelerplatz em Viena. A meio caminho entre o passado, com o qual supostamente pretende romper, e o futuro, que ainda não estava definido. Foto do autor.

desprovida, em sua concepção, de uma conceituação bem articulada, revela a relativa inépcia de seu autor, ao menos se considerada a disparidade entre seus discursos e suas obras. Assim, '*la impossibilidad de recuperar lenguajes comunicables fuera de sistemas especializados. [...] meditación desesperada sobre la precariedad de toda lenguaje [...] El edificio [...] medita sobre lo*

inconcebible de los lenguajes' surgem como um intencionalmente incompreensível discurso a respeito de nada - considerando a imagem e a ambientação do próprio edifício (figura 4.12):

> [...] la repulsa suya y de Kraus a la ciudad tatuada. [...] la superación definitiva del sueño naturalista y orgánico que mezcla el ornamento y el estilo. (p. 118).
> La arquitectura de Loos reúne los proprios destinos a los del 'movimiento moderno'. [...] Todo el razonamiento del primer Loos es una meditación acerca del límite del concepto de creatividad. (p. 119).

Soa quase irônico, considerado o delicado momento das relações ecológicas que vivenciamos, que os autores considerassem a suposta superação de um sonho naturalista e orgânico como algo a ser recebido como um triunfo. Sobre as afirmações s respeito das meditações de Loos, é supérfluo comentar algo tão banal e sem fundamento.

Uma abordagem totalmente diferente é dedicada a Sitte, considerado como de qualidade inferior como arquiteto e urbanista (um juízo que seria possível atribuir a Loos):

> […] ninguna de sus obras [de Sitte] tanto em el campo arquitectónico como em el urbanístico, justifica el éxito de crítica que ha gozado em su labor teórico. […] su pensamiento está destinado a recoger notable asentimiento por parte de la cultura arquitectónica empeñada em superar la tradición de Beaux Arts, pero aún incapaz de ponerse com la necessaria lucidez ante el problema total de la ciudad […]. No por nada, a pesar del ironico juício de Le Corbusier, las concepciones de Sitte gozan de notable éxito entre las corrientes ideológicas que se esfuerzan […] en poner al día atrasadas polémicas […]. (p. 53).

Carente de lucidez e alcance, deveria bastar o irônico juízo de Jeanneret-Gris para que o trabalho de Sitte fosse relegado ao espaço das polêmicas atrasadas; mais uma vez, os autores negligenciam a leitura dos textos do próprio Jeanneret-Gris, pois atribuem injustamente a ele a capacidade avaliativa mais consistente e confiável, ao menos em termos de urbanismo, o que uma leitura atenta, como vimos, tende a desautorizar.

> Solo la planificación del territorio, expresión del concatenamiento de los fenómenos de produccion, puede asegurar el empleo equilibrado de la progresiva potencialidad de la éoca neotécnica. (p. 55).

Enquanto Viena era tatuada, Nova York é considerada 'maquiada', talvez para não repetir a metáfora de Loos. Assim:

FOR PRIVATE USE ONLY

> […] em Nueva York, a principios del decenio 1870-1880 […] sus caracteres ya son específicos y también cubiertos de maquillajes formales y de ecléticos pastiches linguísticos. (p. 64).

Mais uma vez sem enxergar méritos nos edifícios ecléticos, que entendem como um 'pastiche', pretendem que a enorme quantidade destes edifícios, que até hoje corresponde a uma parte significativa do tecido urbano de Manhattan, seja considerada apenas pelos seus componentes modernistas, que os autores entendem como dotados de características quase transcendentais, embora 'objetivas':

> […] reducen la tipología del rascacielos a su vocación primária: […] un puro signo, producto de relaciones económicas, de transformaciones productivas y sociales 'objetivas', donde la arquitectura renuncia a superponer 'mensajes' subjetivos. (p. 68).
> El rascacielos 'alejándose de la arquitectura', tiende a sumergirse definitivamente en el conglomerado urbano, aparentando un fragmento neutro: la 'calidad' arquitectónica no puede presentarse más que como recuerdo o cita retórica. (p. 69).

No contexto da perda de autonomia do campo anteriormente comentada, e segundo os padrões propostos pelos modernistas, renunciam mesmo à ideia de 'qualidade' arquitetônica, deixando em aberto a possibilidade de edifícios privados de qualidades serem avaliados no mesmo patamar que outros que as contenham, de modo a permitir a confusão conceitual (e de juízos) que interessa somente aos modernistas, cujos edifícios e cidades não podem contar com a simpatia dos usuários, ao menos se baseada nos critérios ancestrais que sempre guiaram os juízos a respeito da arquitetura. Que estes prédios possam ser considerados como 'fragmentos neutros' é outra mostra da impossibilidade do texto em permanecer atual.

FOR AUTHORS ONLY

Arquitetos de vários matizes não deixaram, no entanto, de perceber as ligações entre a arquitetura produzida e as forças socialmente dominantes:

> […] Root […] habla de sus edifícios como 'monumentos nobles e duraderos de la benéfica edad del comercio'. […] el Rookery Building […] fue considerado por sus contemporáneos como una obra maestra. Sin embargo, es un edificio profundamente contradictorio […]. (p. 69).

No caso, porém, de estes arquitetos produzirem edifícios não-modernistas, os autores se esforçam em demonstrar a existência de algum tipo de defeito, ao menos alguma 'contradição', desprezando a opinião dos contemporâneos (não deixando, no entanto, de registrar que alguns edifícios

desprezados pelos autores eram, e talvez ainda sejam, considerados como 'obras primas', mas apenas pelas 'pessoas comuns' que os modernistas sempre consideraram incapazes de julgar). Mesmo antigos 'mestres', aclamados pelas gerações anteriores aos modernistas, são colocados, no mínimo, sob suspeição, mas alguns registros dissonantes aparecem no texto:

> Para él [Berlage] el desarrollo del capitalismo ha provocado una mortal esterilidad constructiva […]. (p. 83).
> La metrópolis ya no es, como la ciudad tradicional, el lugar de la memoria colectiva, sino del suceso privado de historia y del rostro irracional. (p. 97).

Vemos que nossa leitura corresponde, *grosso modo*, àquela de Berlage. Os autores, porém, parecem aceitar com passividade exemplar as transformações sociais que se refletem na arquitetura modernista, propondo uma interpretação que busca naturalizar estas transformações, numa leitura que poderíamos chamar de 'evolucionista-darwinista', segundo a qual estas transformações seriam inevitáveis, devendo ser aceitas como tal:

> [...] la ciudad vive en la medida en que hace proprias las leyes de la producción [...]. (p. 143).
> [...] la máquina, por si misma, no crea valores ni jerarquías [...] así la ciudad es evolución perfecta [...] permite al público llegar a ser protagonista en la construcción de la propria ciudad, de su consumo [...] no siendo ya espectador pasivo [...]. (p. 143).
> Renunciando a resolver las contradicciones, la arquitectura llega a ser metáfora perfecta de la vida urbana [...]. (p. 142).

FOR PEER REVIEW PURPOSES ONLY

Com a mesma perspectiva reducionista que constitui um dos pontos fracos das análises de tendência marxista, os autores reduzem a 'vida' das cidades à sua adaptação às leis de produção. Mais uma vez defendendo uma 'neutralidade' das formas, e evocando explicitamente a 'evolução' como fator explicativo das transformações das cidades, imaginam a perfeição ligada a um suposto protagonismo de um 'público' que é entendido apenas em seu papel de consumidor. A arquitetura é entendida apenas em seu papel instrumental, e, ao se colocar passivamente frente às contradições, se torna não somente 'metáfora', mas também 'perfeita' daquilo que os autores, munidos de seus filtros interpretativos modernistas, conseguem enxergar como 'vida urbana'

Não sendo possível para os autores, no entanto, ignorar totalmente os ecos do passado que, a princípio, desafiam suas interpretações, eles se esforçam em construir uma leitura sobre os 'mestres' modernistas que os

distinga absolutamente das gerações precedentes. Assim, para um arquiteto que é considerado um precursor do modernismo:

> […] la figura de Louis H. Sullivan emerge rodeada de una aureola de heroísmo […] la extraordinaria calidad de [su] arquitectura […]. (p. 70).
> Sullivan erige tres rascacielos excepcionales […] su assombrosa habilidad para incorporar a la estructura un repertorio decorativo naturalistico. (p. 72).

Considerando o modernismo como uma espécie de manifestação auto-explicativa, não parece necessário demonstrar a 'extraordinária qualidade' de suas realizações, pois estas são excepcionais, mostras de assombrosas habilidades, inclusive do heroísmo de seus criadores. Mais uma vez, as reconhecidas realizações do passado são transformadas, discursivamente, em meras precursoras das realizações modernistas, cada uma delas sintonizada com o respectivo 'zeitgeist' e, portanto, equivalentes em suas qualidades:

> Las formas geométricas del primer Renacimiento toscano se vuelven hacia aquella Florencia como lugar de síntesis […] La recuperación de aquella síntesis debe producirse ahora bajo el signo 'apolíneo' de la organización industrial. (p. 96).

FOR AUTHOR USE ONLY

Com relação aos confrontos com o passado, vale a pena nos deter na análise que os autores fazem sobre a obra de Gaudí, que aparece neste livro (assim como nos analisados anteriormente) como um 'ponto fora da curva', uma espécie de anomalia que, devido à enorme e crescente repercussão de sua arquitetura ao longo do século XX, não é possível ignorar, mas que cabe colocar 'em seu devido lugar'. Assim:

> Antoni Gaudí [quema] en una especie de **orgia lingüística**, todas las hipótesis de la cultura eclética […] su historicismo es **destrucción de lenguajes**. […] la misma voluntad de síntesis parece denunciar la propria e **inevitable desventura** […] es un **esfuerzo paroxístico** […] todo se mezcla em un **'furor' por la materia**, que anula lo que un **incontrolado vitalismo** engancha a **hiperbólicas estructuras** estáticas. […] **formas deflagrantes**, que se muestran **exasperadas** em sus obras de madurez […]. la **informal y delirante** sistematización del Parque Güell […] Gaudí **violenta, descompone y deforma** toda síntesis lingüística […] **inquietantes** alusiones totémicas […] **aspectos laberínticos** […] una **angustiosa** interrogante dejada sin respuesta. […] Gaudí **rompe** toda relación entre su arquitectura […] y la realidad. […] el **obsesivo eclectismo** del modernismo catalán. (p. 92, grifos nossos).

Ao lermos esta passagem, não podemos deixar de notar a virulência do ataque a um arquiteto que, a rigor, e justamente por sua excepcionalidade, não deveria provocar temores aos modernistas, vitoriosos de então na conquista do

campo. Podemos buscar algumas explicações nos próprios termos utilizados: '**inquietantes** alusiones', '**aspectos laberínticos',** '**angustiosa** interrogante', permitem perceber a maneira como os autores se sentem perante as realizações do catalão. Enquanto milhões de pessoas se sucedem, dia após dia, para usufruir das sensações positivas que percebem na arquitetura de Gaudí[21], os autores se sentem inquietos, perdidos e angustiados defronte às alusões não apenas naturalísticas mas igualmente historicistas e culturalistas contidas em suas obras.

Consequentemente, a análise que fazem se esforça em colocar tudo em termos fortemente negativos: **orgia lingüística, destrucción de lenguajes, esfuerzo paroxístico, 'furor' por la materia, formas deflagrantes, exasperadas, informal y delirante, violenta, descompone y deforma, obsesivo eclectismo**. Até mesmo a vitalidade, característica a princípio positiva, aparece aqui como incontrolada. Os autores aparentam se sentir agredidos pela arquitetura de Gaudí, sofrendo *a contrario* os efeitos que a arquitetura modernista, que defendem e com a qual se sentem em sintonia, costuma provocar nas pessoas. Esta relação *a contrario* é tão profunda que eles enxergam em Gaudí uma característica que entendemos como definidora do modernismo: a ruptura: '**rompe** toda relación entre su arquitectura […] y la realidad'; aquilo que está mais profundamente enraizado numa realidade complexa que o ideário modernista não abarca nem permite enxergar é entendido justamente como rompendo com a realidade... Em comparação, vejamos o tipo de análise que os autores dedicam àqueles que consideram os principais arquitetos modernistas. De maneira bastante esclarecedora, há um capítulo cuja opção interpretativa aparece já no título: EL PAPEL DE LOS 'MAESTROS'. Segundo os historiadores, estes 'mestres' seriam:

> […] tres mestres del movimiento moderno: Mies van der Rohe […] Le Corbusier […] Walter Gropius […]. La elevación mística arquitectónica […]. (p. 97).

E sua arquitetura (materialista, baseada numa racionalidade redutiva e simplificada, mecanicista, segundo os próprios preceitos de Jeanneret-Gris) aparece, pasme-se, como elevação mística! Para estes historiadores, assim como para os precedentes que analisamos, entretanto, há um arquiteto entre

[21] O que pode ser constatado por qualquer pessoa que visite suas realizações em Barcelona.

FOR AUTHOR USE ONLY

os ‘mestres’ que merece maior destaque e consideração: Jeanneret-Gris. Desta forma, a ele se dedicam muitas páginas apologéticas, que buscam ligar suas obras a algum tipo de transcendência, como se pode observar pelo título dado à análise de suas obras: ‘Le Corbusier y el poema de la forma’, colocando já de saída o suíço em um tipo de patamar elevado, artístico e poético, deixando, aliás, claro que os autores consideram poesia é uma espécie bastante específica de tal manifestação – o modernismo – classificação que está longe de ser consensual. Eles, não deixam, no entanto, de apontar alguma característica problemática em Jeanneret-Gris:

> [...] Le Corbusier es uno de los intérpretes principales de tal aventura, pero también el más problemático. (p. 133).

Mas, coerentes com seu discurso e com os de seus antecessores, apontam que os problemas, quando existem, se devem às interpretações errôneas ou simplistas:

> La fórmula de la *machine à habiter* [...] suele interpretarse reducidamente. [...] el ansia poética de Le Corbusier funda un lenguaje libre de toda ficción. Su vocación de sinceridad emplea instrumentalmente la polémica antiornamental loosiana. [...] la poética, alegórica, liberadora relación que Le Corbusier instaura con los 'íncubos modernos'. [...] donde la vanguardia siente desconfianza, Le Corbusier sueña vistorias. (p. 136).

FOR AUTHOR USE ONLY

Onde Gaudí é apontado como um deformador angustiante, Jeanneret-Gris aparece como poeta liberador, que sonha com uma vitória que todos os modernistas sonham também como sua. Neste sentido, fica muito clara a oposição nas posições assumidas pelos dois arquitetos, pois, de fato, é possível ver claramente as indicações tipológicas de Jeanneret-Gris; mais difícil é ver nelas alguma ironia:

> [...] la valerosa búsqueda lecorbusierana [...] ninguna nostalgia regressiva y claridad total en las indicaciones tipológicas [...] en el orden absoluto del sistema encuentra espacio la ironía [...] el Plan Voisin. Su valor programático se exalta en contacto con la ciudad histórica. [...] La síntesis lecorbusierana anula aquí culaquier contradicción. (pp. 138-140).

De fato, não parece haver nenhuma ironia no Plan Voisin; tampouco há a possibilidade de algum **contato** com a cidade histórica. O Plan propõe a destruição total do tecido urbano existente, simplesmente. É, de fato, um princípio modernista a negação da cidade histórica, apesar das inúmeras tentativas discursivas que buscam elaborar algum tipo de relação desta com o

patrimônio[22]. O que Jeanneret-Gris produz é chamado de síntese, e, supostamente, anula qualquer contradição – provavelmente porque não sobra nada que possa contradizer o modernismo. Os autores continuam, na mesma chave interpretativa:

> [...] la rica articulación espacial [...] la extraordinaria 'maison en serie pour artisans' [...] perfectamente conclusa en el plano tipológico, enriquece el proprio espacio. [...] una poética del artifício [...]. (p. 140).

Assim, para eles, a articulação espacial é 'rica' e 'extraordinária'; e mais: enriquece o próprio espaço! Reconhecem o artifício, mas o classificam como 'poético'...

> La 'petrificación del artifício' alcanza la cima en la villa Savoye. [...] es el lugar simbólico de un rito de iniciación [...] solicita el acostumbramiento total del espectador al contraste violento [...] objeto de contemplación [...] la superioridad de la síntesis [...]. (p. 140).

Sobre esta obra que todos os autores que analisamos consideram emblemática, não apenas reconhecem o artifício (petrificado), mas o consideram como o ápice. Um 'rito de iniciação' aos contrastes violentos. Elegem a casa como objeto de contemplação, representante de uma síntese superior.

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] seria erróneo valora el 'espíritu anárquico' de Le Corbusier, atraído por un ideal de poder protoiluminista, con parámetros políticos. Su poesia tenia una coherencia muy superior a la solidez de su conciencia civil [...] el artista [...]. (p. 143).

Mas, para aquele que consideram um gênio e um artista, os autores têm sempre justificativas. Assim, o evidente descompromisso de Jeanneret-Gris com qualquer questão política ou social mais ampla (apenas preocupado com sua concepção de mundo, autoritária e totalitarista), é apresentado como um 'espírito anárquico' (numa evidente alusão à maneira como os marxistas sempre viram os anarquistas, associando-os às idéias de desordem), mas que deve ser desculpado e não considerado sob aspectos políticos. Tudo deve ser perdoado em nome da 'poesia' do 'artista'. Também os outros chamados 'mestres' recebem tratamento similar:

> En la utópica continuidad dialéctica del concepto de 'movimiento moderno' no hay espacio para Mies van der Rohe [...] continua siendo 'esfinge impenetrable' enigmática expresión de un 'retorno a lo clásico' [...] adquiriendo profunda sensibilidad [...]. (pp. 150-151).

[22] Ver a respeito o capítulo 1 – relação da arquitetura moderna com o patrimônio.

Vemos então que as contradições internas do movimento moderno são apresentadas como 'utópica continuidade dialética', o que quer que isso possa significar. Mesmo assim, não encontram como classificar Mies...talvez devido ao pragmatismo deste último, que veio a se tornar o mais bem sucedido comercialmente dentre estes 'mestres', escrevendo pouco e construindo muito, totalmente ao gosto dos capitalistas, inicialmente americanos e depois de toda parte, inclusive com uma série de seguidores e imitadores. Mesmo assim, segundo os autores, dotado de 'profunda sensibilidade', num suposto 'retorno ao clássico' que se manifesta com enormes caixas prismáticas de aço e vidro. Ainda:

> [...] renuncia a cualquier 'mensaje' [...] un montaje de signos que han perdido, sin nostalgia alguna, el universo de los significados [...] 'La forma no es la finalidad de nuestro trabajo' [...] 'Queremos liberar a la construcción de las especulaciones estéticas' [...] Mies edifica el silencio. Quedan aclarados la trivialidad y el islamiento de los signos [...]. (pp. 152-153).

Signos que perderam o significado, sem nostalgia, são apresentados como uma qualidade arquitetônica. Uma arquitetura de formas colossais, que não tem as formas como finalidade... de fato, nada pode ser mais apropriado para as intenções capitalistas contemporâneas. Afastados de qualquer 'especulação estética', os modernistas a serviço do capital podem se sentir livres para edificar 'o silêncio'. Mas, devemos lembrar, o 'silêncio' ensurdecedor de enormes arranha-céus que passam a dominar o skyline das grandes cidades em todo o mundo. Obrigados a reconhecer a convergência com os ideais capitalistas, elaboram, mais uma vez, uma explicação justificadora:

> [...] solo la perfecta adhesión al sistema productivo es garantia de que la reducción linguística no sea ella misma estilo. (p. 154).

Não ser um estilo, segundo a versão dos próprios modernistas, deveria, assim, desculpar tudo: a ausência de significado (que é, aliás, em si mesma um significado) e a adesão ao capitalismo.

> La vocación antidescriptiva de Mies ha producido su obra maestra [...] un laberinto de signos que se calma en el espacio metafísico de la piscina interior [...]. (p. 155).

Portanto, no caso dos modernistas, construir um labirinto (lembremos do que disseram sobre Gaudí) não é problema, pois este se acalma num 'espaço metafísico'. Após tão longa série de afrontas ao bom-senso e à razão, os

FOR AUTHOR USE ONLY

autores se dedicam a continuara com a elaboração do enorme estudo, com centenas de páginas mostrando tudo aquilo que eles conseguem enxergar sobre a arquitetura contemporânea, ou seja, aquilo que combina com sua visão e corresponde às suas explicações.

Apenas alguns anos depois, mas já motivado pelas revisões que continuamente se faziam do modernismo, inclusive a ascensão do chamado 'pós-modernismo', vemos surgir aquela que talvez seja a última grande obra dedicada exclusivamente à história do movimento moderno, que veremos a seguir.

4.7. 1980 - História crítica da Arquitetura Moderna - Kenneth FRAMPTON

Mais uma vez, vamos tratar de um livro escrito por um autor nascido após o surgimento do movimento moderno, cuja formação coincide, aproximadamente, com a época que podemos chamar de auge do modernismo (décadas de 1950/60). Porém, este livro é o primeiro da série que analisamos que trata de maneira explícita a nova tendência 'pós-moderna', assim como é diretamente influenciado por ela. Além disso, já a esta época seria quase impossível escrever uma obra séria sem levar em conta as críticas cada vez mais intensas às realizações do movimento moderno, inclusive porque o confronto com estas realizações já tinha acontecido não apenas por todo o mundo, mas também com realizações suficientemente abrangentes para que os próprios modernistas não pudessem mais alegar que ainda não tinham colocado plenamente em prática seus projetos e ideais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Outro fator que devemos considerar é a razão para escrever mais uma 'história da arquitetura moderna', uma vez que já existiam obras significativas e bem posicionadas no campo que tratavam extensivamente do assunto, como por exemplo as que analisamos de Benevolo e Tafuri & Dal Co. Uma razão pode ser o posicionamento dentro do mundo anglófono, uma vez que as principais obras sobre o assunto, até então, eram quase que exclusivamente de fora deste conjunto (mais especificamente, italianas). Como sabemos (BOURDIEU, 2004), existem comunidades científicas quase independentes no mundo, agrupadas segundo certas afinidades, especialmente as lingüísticas, que pouco se comunicam ou trocam informações. Assim, autores que não

escrevem originalmente em inglês têm uma menor penetração no mundo anglófono, e vice-versa, e isso mesmo a despeito das traduções das obras (porque não se trata apenas da língua, mas da comunidade epistêmica agrupada em torno de afinidades culturais). Desta forma, sendo um projeto editorial (como já vimos), é possível imaginar que fosse intenção dos editores lançar uma obra de porte escrita e dirigida ao público anglófono, que resultaria também em amplo alcance correspondente à consolidação do inglês (com as respectivas características culturais) como língua 'internacional'.

Neste sentido, necessitando de fatores de diferenciação em relação às obras existentes e amplamente conhecidas, também parece pertinente a utilização do termo 'história crítica', que supostamente colocaria este livro em um patamar interpretativo diferenciado, distinguindo-o dos demais pelo que deveria conter a mais do que as 'histórias' já existentes (o que em grande parte não se verifica). Frampton se coloca numa posição que pretende ser diversa daquela dos simples 'apologistas', como os que analisamos até agora. No entanto, como veremos, esta é uma posição apenas retórica, uma vez que a 'crítica' de Frampton não passa de uma renovada tentativa de construir teorias e justificativas complexas para defender o modernismo dos constantes ataques, bem como continuar a reforçar as posições já conquistadas no campo. Desta forma, o autor cria novos artifícios para sempre desviar a culpa pelos fracassos modernistas, lançando-a sobre fatores externos, no que não difere essencialmente daqueles que o precederam.

FOR AUTHOR USE ONLY

Tendo também presenciado quase duas décadas de manifestações daquilo que foi chamado de 'pós-modernismo', constatando até então que o novo 'estilo' ganhava terreno e notoriedade, a ponto de ser possível pensar na superação do modernismo, não seria prudente, ao menos para aqueles que ocupavam posições centrais no campo, comprometer-se explicitamente com um modernismo que poderia estar vivendo seus últimos dias. Assim, propor uma obra que se propõe a ser 'crítica' em relação ao modernismo também podia significar um certo distanciamento e uma posição não alinhada por princípio, o que poderia ser uma salvaguarda para o autor nos anos seguintes.

O livro tem um significado especial no contexto de nossas análises por outro motivo: além de ter se estabelecido como obra canônica no campo, o estudo recebeu ao longo dos anos uma série de atualizações e reedições, de

modo que permanece como material de referência entre os mecanismos de reprodução (BOURDIEU e PASSERON, 1992) do campo, além de ter colocado seu autor entre os 'grandes' historiadores do movimento moderno, como podemos apreender pela grande quantidade de prêmios e honrarias que o arquiteto recebeu ao longo da carreira, entre as quais o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidad Politecnica de Madrid, ocasião na qual concedeu uma entrevista ao jornal El País, na qual lemos:

> Foi Robin Middleton, editor da Thames & Hudson, quem lhe encomendou o trabalho de sua vida. [..] De quanto distanciamento é preciso para se escrever a história de uma disciplina? "*É necessária [...] a humildade para deixar claro que o que você conta não é nunca a história. É a sua história.*" [...] Como seu próprio livro, Frampton considera que a modernidade é um projeto inacabado. "*É mais um sinônimo de progresso do que do despotismo da qual foi acusada*". "*Em Nova York um arranha-céu é construído depois do outro. E são construções anódinas. Irrelevantes culturalmente. Só representam o mercado. Não há significado nem simbolismo. [...] Mas me nego a aceitar que isso seja uma herança do Movimento Modernista. Não é arquitetura. É só dinheiro.*" (EL PAÍS, 2017).

FOR AUTHOR USE ONLY

Podemos, assim, ter uma visão bastante clara a respeito de posições do autor, uma vez que ele as professa até os dias de hoje. Inicialmente, vemos que o livro não nasceu de um projeto intelectual, mas de uma encomenda editorial, ou seja, foi escrito para atender demandas do mercado e, consequentemente, se inserir no campo de maneira ortodoxa; o editor não escolheria para tal tarefa um autor que desafiasse as posições estabelecidas. Desta forma, quando Frampton declara sua 'humildade', afirmando escrever a 'sua história', fica evidente que ele não pode se colocar à parte dos avanços da ciência, especialmente da historiografia, na qual é bastante conhecida a relatividade de todo conhecimento histórico quando elaborado como narrativa. Porém, este 'relativismo' não se aplica quando tratamos das obras canônicas de um campo, pois estas sempre professam a 'verdade' que é aceita como tal pelo próprio campo; assim, a relativização é apenas retórica, e Frampton, de fato, escreve a 'verdade' do campo e para o campo (ou ao menos parte dela).

E vemos ainda que, mais uma vez, a confusão entre modernidade e modernismo, que tanto interessa aos modernistas, persiste como um pano de fundo que visa confundir os conceitos e, assim, sua compreensão. Já tratamos (capítulo 3) da distinção clara e precisa entre as duas noções. Quem foi acusado de despotismo não foi a 'modernidade' (que podemos, de fato,

considerar como 'um projeto inacabado') e sim a 'arquitetura moderna' e sua compreensão específica a respeito do que possa ser a modernidade; e a acusação, pertinente, permanece. Mas, além disso, considerar a modernidade como um sinônimo de progresso é, no mínimo, um otimismo injustificado.

Concordamos com Frampton que, não apenas em Nova York mas em todo o mundo, arranha-céus em geral 'são construções anódinas, irrelevantes culturalmente e que só representam o mercado'. Mas, mais uma vez, depois de décadas repetindo as mesmas desculpas, os modernistas se negam a aceitar que o movimento moderno tenha espalhado pelo mundo sua herança macabra. Ao afirmar que o que se faz 'Não é arquitetura. É só dinheiro', pretendem colocar-se num pedestal de genialidade, deixando tudo que não corresponda a este ideal de pureza sobre-humana na categoria de não-arquitetura, e chamam a isso de 'dinheiro'. Sabemos que os modernistas, tanto quanto qualquer outro profissional, trabalham por dinheiro. Não há nada de estranho ou anormal neste fato. Mas pretender estar acima disso, novamente invocando o status de messias de uma nova era, é uma ofensa ao bom-senso. E, como já vimos, os modernistas nunca tiveram escrúpulos em vender seus projetos para qualquer comitente que se dispusesse a pagá-los, e encontraram justamente no 'dinheiro', nas classes dominantes interessadas em fazer representar seu poder e seus ideais de dominação, os clientes mais sintonizados com suas propostas, e estes podem, inclusive, ter reconhecido e compreendido melhor as características e potencialidades da arquitetura moderna do que os próprios modernistas.

FOR AUTHOR USE ONLY

A edição que analisamos é de 1991; como ela recebeu uma atualização nesta data, ela nos interessa também pelo período que abarca, que desta forma a distancia no tempo da obra de Tafuri e Dal Co, e também nos permite uma visão abrangente a respeito das posições de Frampton, de modo que atravessamos praticamente todo o século XX com as obras analisadas. Começamos, assim, com o prefácio datado de 1991:

> A década passada também presenciou um progresso surpreendente da qualidade geral da produção arquitetônica. (p. VII).
> [...] a explosão informativa pode ser tida como benéfica, no sentido de ter elevado o nível geral da cultura arquitetônica não apenas nos grandes centros [...]. (p. VII).

> [...] enquanto a urbanização global dos últimos vinte anos levou invariavelmente à depredação ambiental, [...] a prática arquitetônica enquanto discurso marginal melhorou em quase toda parte. (p. VII).
> [...] apesar da crise contínua na formação arquitetônica, a capacidade técnica e conceitual dos expoentes da profissão é provavelmente maior hoje do que em qualquer outra época, desde o fim da Segunda Guerra Mundial. (p. VII).
> [...] podemos reconhecer um nível extremamente elevado da prática arquitetônica geral. Esta edição se dedica a este nível geral de produção, e não ao culto das figuras exponenciais da arquitetura. (p. VIII).

A primeira impressão é a de um intenso triunfalismo modernista. Afinal, qual o progresso surpreendente apontado (mas não especificado) por Frampton? Retrospectivamente, o que reconhecemos é apenas o fato de o modernismo ter se espalhado pelo globo (ainda que sob características diluídas, muito mais pragmáticas do que programáticas), se afastando cada vez mais de sua posição 'vanguardista' para se tornar o estilo em que 'todos' passaram a construir, desde os acadêmicos até os mais prosaicos construtores, para os quais o modernismo diluído e adaptado passou a constituir um sucedâneo do 'vernacular', sendo utilizado (ou ao menos alguns de seus elementos) independente de qualquer conhecimento técnico ou conceitual. Assim, o 'nível geral da cultura arquitetônica' passou a ser exatamente este modernismo de segunda linha. Frampton já percebia, aparentemente, e ainda que de maneira inconsciente, a relação entre arquitetura, urbanização e degradação ambiental; por isso, apressa-se em propor uma separação entre ambas as coisas, afirmando que a 'prática arquitetônica' melhorou – mas como 'discurso marginal', o que quer que isso signifique.

FOR AUTHOR USE ONLY

Outro aspecto interessante abordado no prefácio é uma alegada 'crise contínua na formação arquitetônica'; ocupando uma posição central no campo, especificamente numa instituição central de reprodução (Universidade de Columbia em Nova York), e não tendo se notabilizado como um revolucionário neste aspecto, e tendo ainda sido autor de vários livros que passaram a constituir parte do grupo canônico do campo, e portanto servindo como material de ensino nas academias, fica difícil entender o que exatamente Frampton quer dizer com isso. De quebra, ele afirma que 'a capacidade técnica e conceitual dos expoentes da profissão' é a maior dos últimos tempos... E, complementando, afirma que sua obra não se dedica 'ao culto das figuras

exponenciais da arquitetura', mas passará todo seu livro fazendo basicamente isso, como veremos mais adiante.

Encerrado o prefácio, Frampton inicia a introdução com algumas considerações de caráter geral:

> Uma das primeiras tarefas a enfrentar quando se procura escrever uma história da arquitetura moderna é estabelecer o começo do período. Contudo, quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar. [...] as condições necessárias da arquitetura moderna aparecem em algum momento entre [o] fim do século XVII [e] a fundação em Paris da primeira escola de engenharia, em 1747. (p. IX).

Alimentando um mito infundado, e servindo-se da confusão entre modernidade e arquitetura moderna, Frampton renova a história de que o modernismo tem suas bases em algum momento glorioso do passado; no entanto, é extremamente revelador ele colocar a criação de uma escola de engenharia como condição necessária ao surgimento da arquitetura moderna. Sem dúvida, retomando proposições que remontam no mínimo a Jeanneret-Gris, a colocação da Arquitetura numa posição subalterna à técnica (representada pela engenharia), é a autonomia relativa do campo que está posta em questão, e a posição modernista se alinha com a perda desta autonomia, para que a Arquitetura possa efetivamente ser transformada em apenas uma ferramenta de dominação, a serviço dos poderes estabelecidos. Mas a confusão não se limita à questão das origens:

FOR ACADEMIC USE ONLY

> [...] minha postura interpretativa variou conforme o tema considerado. Em alguns momentos procurei mostrar como uma abordagem particular deriva de circunstâncias socioeconômicas ou ideológicas, enquanto em outros restringi-me à análise formal. (pp. IX-X).
> [...] tentei, sempre que possível, deixar os protagonistas falarem por si sós. (p. X).

Portanto, Frampton deliberadamente varia sua posição metodológica ao sabor das condições mais favoráveis para construir seu discurso, de modo a tentar escapar das diversas armadilhas que a 'teoria' modernista tinha colocado no caminho destes historiadores ao longo das décadas precedentes. Mas importa que, em alguns casos, o historiador admite uma análise formal; porém, a análise formal é entendida como uma antítese irreconciliável com considerações socioeconômicas ou ideológicas, de modo que a 'forma', assim isolada, pode ser vista como uma realização de 'grandes mestres' que estão acima dos prosaicos problemas humanos. Numa outra proposição

intencionalmente ambígua, ele se propõe a 'deixar os protagonistas falarem por si sós'; não se tratando de uma obra que contenha entrevistas nem relatos, os 'protagonistas' só podem falar através de Frampton, que se coloca, portanto, como porta-voz e juiz, uma vez que, mesmo através dele, não é dado a nenhum personagem se expressar livremente. Assim se reforça o mito da arquitetura moderna como sendo auto-explicativa, acessível aos (e apenas aos) iniciados. Mesmo assim, por essa época não parece ter sido possível a Frampton ignorar a série de problemas derivados da arquitetura moderna, que ele comenta de modo ambíguo:

> Em sua forma mais abstrata, a arquitetura certamente desempenhou um certo papel no **empobrecimento do ambiente**, em particular onde [...] o acabamento do material e a forma do projeto foram reduzidos ao menor denominador comum, a fim de baratear a produção e otimizar o uso. [...] a arquitetura adotou uma linguagem em que **a expressão reside quase inteiramente em componentes secundários, técnicos** [...]. O funcionalismo baseou-se [...] na **redução de toda expressão** à utilidade ou aos processos de fabricação. Dadas as incursões dessa moderna tradição reducionista, somos hoje novamente instados a retornar às formas tradicionais e a executar nossas novas construções [...] na iconografia de um **vernáculo kitsch**. [...] Só raramente essa opinião crítica estende o âmbito de seu parecer além do **problema superficial do estilo**, para pedir que a prática arquitetônica se volte novamente para o **problema da criação do lugar**, para uma redefinição crítica, mas criativa, das **qualidades concretas do espaço edificado**. (p. XI, grifos nossos).

Seria mais exato afirmar que o empobrecimento do ambiente se deve à forma mais concreta da arquitetura (sua manifestação material), não à sua forma mais abstrata (que sequer podemos definir o que seja, exatamente). Mais uma vez, vemos os problemas atribuídos à questão dos custos – ou seja, com mais dinheiro tudo seria melhor! A arquitetura adotou uma linguagem que é precisamente aquela que os modernistas - projetando, escrevendo livros, etc. – passaram décadas lutando para implantar. Retornar às formas tradicionais significa adotar um 'vernáculo kitsch', ou seja, uma opção sem perspectivas, sem nobreza, vulgar – provavelmente aquilo que o pós-modernismo acabou por demonstrar que era. Em nenhum momento se considera que voltar às tradições possa ser algo mais, pois é típico do pensamento reducionista e limitado dos modernistas não enxergar nada além dos próprios limites. E não é o 'estilo' um problema superficial, apenas as abordagens adotadas o são, mas, novamente, permanece o interesse dos modernistas em elidir a discussão sobre os aspectos estilísticos da arquitetura. Quanto ao 'problema da criação

FOR AUTHOR USE ONLY

do lugar', não passa de uma frase de efeito; quando, a não ser em alguma perspectiva modernista, a arquitetura esteve alheia às 'qualidades concretas do espaço edificado'? Aliás, se 'a expressão reside quase inteiramente em componentes secundários, técnicos', não era justamente isto que Jeanneret-Gris propunha, a técnica como elemento máximo da expressão?

Fazendo uma constatação aparentemente prosaica, Frampton expõe uma faceta da arquitetura moderna como sendo um problema que, novamente, não tem nada a ver com a questão do estilo:

> A vulgarização da arquitetura e seu isolamento progressivo da sociedade ultimamente levaram a disciplina a centrar-se em si mesma. (p. XI).

De fato, o isolamento da arquitetura em relação à sociedade, assim como seu centramento em si mesma, são fatores da progressiva perda da autonomia do campo, que já comentamos. Mas a alegada 'vulgarização' não passa de um lamento daqueles que gostariam de se manter como uma casta de privilegiados, servindo aos poderosos e afastados de qualquer contato com o povo. Mais uma vez, estes efeitos se devem, ao menos em parte, às posturas adotadas e propostas pelos arquitetos modernistas, seus críticos e historiadores.

FOR AUTHOR USE ONLY

Encerrada esta parte introdutória, Frampton passa a comentar algumas obras e arquitetos do passado. Mais uma vez, a relação com o passado é entendida sob dois aspectos que são alternados (como a metodologia que já analisamos) de acordo com os interesses do autor: ou o passado é visto como algo a ser superado (por inadequado), ou entendido como uma sucessão de precursores cujas obras apontam para a inexorabilidade da chegada do modernismo, entendido como um ápice evolutivo. Assim:

> [...] Piranesi abandonou a verossimilhança arquitetônica e deu rédeas largas à sua imaginação. Em uma publicação após a outra, culminando com sua obra extravagantemente eclética de ornamentação de interiores (1769), entregou-se a manipulações alucinatórias de forma historicista. (p. 4).

'Extravagâncias alucinatórias' para alguém que não é visto como precursor.

> Além de insistir na aplicação judiciosa dos elementos clássicos, Cordemoy preocupava-se com sua pureza geométrica. [...] Também a ornamentação tinha de ser submetida à adequação, e Cordemoy, antecipando em duzentos

> anos [...] Adolf Loos, sustentava que muitas construções não pediam nenhum ornamento. (p. 5).

A 'pureza geométrica' é 'encontrada' dois séculos antes do modernismo, mas a presença da ornamentação exige uma elaboração que permita a aproximação com o modernismo; o fato de um autor sustentar que muitas construções não pedem ornamentos não significa propriamente uma abordagem convergente com a de Loos, que continua sendo apresentado sem nenhum questionamento a respeito de suas posições bastante questionáveis. Cordemoy, evidentemente, não pode se defender desta associação.

> [...] Boullée evocava as sublimes emoções de terror e tranquilidade [...] a imensidão da perspectiva e a pureza geométrica sem adornos de forma monumental se combinavam de modo a promover alegria e angústia. [...] a obsessão de Boullée era imaginar os monumentos de um Estado onipotente [...]. [seu discípulo Duran] reduziu suas ideias extravagantes a uma tipologia normativa e econômica. (p. 6).

Coincidindo com as análises feitas a respeito dos modernistas, para os considerados precursores parece não apenas normal, mas também meritório promover sentimentos como o terror e a angústia através da arquitetura. Não é coincidência que um autor que se identifica com um Estado onipotente seja visto como precursor, pois, para um autor identificado com as proposições modernistas, admirador de Jeanneret-Gris, importa menos o resultado formal, ao qual não é dada nenhuma atenção, e mais as afinidades ideológicas. Mesmo em relação a um autor que seria difícil enquadrar como precursor do modernismo, Frampton consegue elaborar um discurso esquivo o suficiente para colocá-lo em relação direta com Mies:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] Schinkel afastou-se dos métodos tipológicos e representativos de Duran para criar uma articulação espacial dotada de extraordinária força e delicadeza [...] (arranjo que seria lembrado por Mies van der Rohe). (p. 9).

Basta ter produzido uma arquitetura dotada de força e delicadeza para ser comparado a Mies van der Rohe... que 'lembrando' os arranjos de Schinkel o compromete como um precursor (à sua – de Schinkel – revelia, evidentemente). É possível, inclusive, que tal associação não ocorresse a Mies, mas, dada a importância da construção discursiva para o posicionamento modernista no campo, este fato se torna irrelevante. Indo além de observações a respeito de autores específicos, Frampton elabora algumas análises e comentários mais amplos:

> [...] a obsolescência militar, política e econômica da tradicional cidade murada européia levou, após as revoluções liberais nacionais de 1848, à demolição das muralhas e à extensão da cidade, antes finita, a seus já florescentes subúrbios. [...] essa evolução geral [...] deu origem a uma concentração urbana sem precedentes. [...] A acomodação de tão volátil crescimento levou à transformação dos velhos bairros em áreas miseráveis e, também, à construção de moradias baratas [...]. Naturalmente essas habitações congestionadas tinham condições inadequadas [...]. (p. 14).

Tratando como inexoráveis as demolições, Frampton não faz menção àquelas que não foram derrubadas (por vários motivos, e que demonstram que seria possível uma outra escolha). A causa seria uma 'obsolescência', militar política e econômica; como conciliar esta obsolescência com o fato de haver subúrbios florescentes não parece perturbar o pensamento do autor. Desta forma, consolida-se o tipo de explicação, fácil e simples (ainda que inconsistente) típica das 'teorias' modernistas, repletas de pseudo-verdades, e que nunca colocam a questão da possibilidade (mesmo que teórica) de serem feitas outras opções, e de que os rumos que nossa sociedade tomou foram, afinal, uma questão de opção (mesmo que inconsciente).

FOR AUTHOR USE ONLY

Todo este processo sendo entendido como uma 'evolução', mas, ao mesmo tempo, 'naturalmente' as habitações tinham condições inadequadas; a razão para isso, que poderia ser buscada em processos histórico-sociais, é vista apenas como uma questão de arquitetura 'ruim', que pode ser resolvida com o simples remédio da introdução do modernismo. Que os modernistas do início do século XX pudessem crer nesta fantasia é algo que podemos aceitar, mas que um intelectual respeitado como Frampton continue a repetir este tipo de explicação (pseudo-histórica), às portas do século XXI, é algo que espanta. Neste mesmo tom, o autor afirma sobre Fourier:

> [...] a sociedade [tornou-se] vagamente consciente da necessidade de melhorar a habitação da classe operária. [...] Ao longo do século XIX, o esforço da indústria para encarregar-se do problema adquiriu várias formas [...]. Nenhuma dessas realizações pode concorrer em alcance e potencial libertador com a visão radical [...] de Charles Fourier [...]. A sociedade não-repressiva de Fourier dependeria do estabelecimento de comunidades ideais ou 'falanges', alojadas em 'falanstérios', [...] assentamento comunal, que tinha como modelo o desenho de Versalhes [...]. Ele o via como uma estrutura cujo tamanho [...] substituiria a sordidez pequeno-burguesa das pequenas casas individuais [...]. (pp. 15-16).

Já começamos com uma sociedade 'tornando-se consciente', o que é algo bastante questionável do ponto de vista teórico. É bastante evidente que a

indústria sempre busca os meios de maximizar seus lucros, o que pode incluir melhorar as habitações dos operários, sem nenhuma 'sociedade consciente'. Mas Frampton vai além, e afirma que os falanstérios tinham um 'potencial libertador', que seriam receptáculos de uma sociedade não-repressiva, tendo como modelo o desenho de Versalhes... Seria uma ironia, não fosse o fato de Frampton parecer realmente acreditar nestas afirmações, inclusive na 'sordidez' das pequenas casas individuais. Mais uma vez, o desprezo pelas pessoas comuns, tão típico dos modernistas. Comentando as 'cidades-jardim':

> [...] não obstante o célebre sucesso 'empírico' dessas cidades-jardim precursoras, o debilitante entorno produzido subsequentemente pela escola inglesa de planejamento urbano provém, pelo menos em parte, do fracasso de Unwin em resolver essa implacável dicotomia: conciliar nostalgia medieval e controle burocrático. Os projetos de quarteirões irregulares do século XX estão entre os legados formais duradouros desse fracasso. (p. 23).

O 'sucesso empírico' nunca foi um fator valorizado pelos modernistas (inclusive porque foram escassos seus sucessos empíricos). Como observa o próprio Frampton:

> [as pessoas] preferiam a agradável distração de um barroco importado [...]. (p. 59).

FOR AUTHOR USE ONLY

Mas que o debilitante entorno produzido pela escola inglesa de planejamento seja uma conseqüência de um fracasso de Unwin é uma afirmação bastante tendenciosa, tendo em vista que foi justamente a influência do planejamento modernista, afastando as 'new towns' de meados do século XX do modelo urbano de Unwin (e Parker) que fez decair a qualidade urbana destas cidades (OSBORN, 1963). Típica deste tipo de visão parcial dos modernistas é uma afirmação como esta:

> [...] onde os problemas de contexto cultural dificilmente podiam surgir, o engenheiro reinava absoluto. (p. 31).

Devemos nos perguntar: onde é que problemas de contexto cultural não podem surgir? A 'estética do engenheiro' de Jeanneret-Gris se transforma em um reinado que vai além do aspecto, valorizado por aqueles, como Frampton, que se sentem confortáveis com um arquitetura subalterna, servindo apenas aos ditames da indústria; algo que pode ser constatado pelos resultados obtidos pelos modernistas:

> Algo da intenção por trás do Estilo Moderno pode ser aduzido a partir do modo como foi usado. (p. 267).

É interessante notar, aliás, as associações do modernismo com um alegado 'socialismo' (ingenuamente concebido, para dizer o mínimo). Vejamos:

> Originalmente, a Bauhaus foi fundada com a finalidade de erigir a catedral do socialismo [...]. (p. 148).

Quanto ao tratamento que deveria ser dado aos operários neste 'socialismo modernista', está bem claro nas proposições que foram levadas a cabo:

> Uma abordagem assim objetiva [de May], levou inevitavelmente à formulação de espaços padrão do 'mínimo para a existência'[...]. (p. 166).

Vale lembrar que para alguns ideólogos o modernismo também deveria convergir com um regime como o Fascismo (incluindo sua vertente brasileira, Getuliana):

> [em] 'Relato a Mussolini sobre a arquitetura', [o] crítico de arte Pietro Maria Bardi [...] afirmava que a arquitetura racionalista era a única expressão verdadeira dos revolucionários princípios fascistas. (p. 248).
> [A Casa del Fascio de Como, com sua] sutil implantação da obra em um núcleo urbano histórico [...]. (p. 250).

FOR AUTHOR USE ONLY

É interessante o fato de que a ligação com o fascismo (num modernismo que se pretendia socialista) de modo algum coloca alguma sobra sobre a arquitetura produzida, ou sobre os arquitetos, ao ponto de um personagem tão pouco significativo para a arquitetura (considerada como um todo) surgir numa obra como a de Frampton – desde que modernista, tudo está justificado. Que a implantação da Casa del Fascio em Como seja sutil é algo difícil de avaliar, mas podemos afirmar que nossa impressão não corresponde com a de Frampton, sendo a postura disruptiva do modernismo um fator que não deixa de ser notado. E ainda:

> Por volta dessa época [1934], com exceção de obras-primas eventuais [...], o racionalismo italiano já entrara em decadência. (p. 251).
> [...] o Edifício do Sindicato Fascista de Como [...] constitui sob muitos aspectos a mais sublime resolução dos temas [...] propostos pelos racionalistas de Como [...]. (p. 254).
> [...] suas obras ainda testemunham seu empenho em realizar um cenário ideal para uma sociedade [...] racionalmente organizada e culturalmente desprovida de classes. O fato de que esse ideal tenha se concretizado na lógica transparente de sua arquitetura e não na sociedade [...]. (p. 254).

Portanto, o racionalismo entra em decadência apesar de 'eventuais obras-primas'; nenhuma elaboração parece necessária ao autor – uma alusão à política, já que se trata da relação da arquitetura com o regime no poder, ao menos, mas nada deste tipo perturba a 'história' de Frampton. Os temas são resolvidos de 'maneira sublime', visando uma sociedade 'sem classes', 'racionalmente organizada'. E mais: esse ideal é visto como concretizado na 'lógica transparente de sua arquitetura'! Evidentemente, não na sociedade.

Quanto ao regime político mais próximo do socialismo que efetivamente alcançou o poder no início do século XX, e que teve sua fase de envolvimento com o modernismo, Frampton observa:

> [...] o próprio Partido [Comunista da URSS] percebia que as pessoas eram incapazes de reagir à estética abstrata da arquitetura moderna. (p. 260).

Mas o fim desta relação com o comunismo teria pouco ou nenhum significado para o desenvolvimento da arquitetura moderna, pois a face puramente capitalista viria a se impor, afinal. Assim, a respeito das obras de Behrens:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] a Fábrica de Turbinas de Behrens era uma obra de arte consciente, um templo dedicado ao poder da indústria. (p. 132).
> Behrens [...] definia esta arte [monumental] como expressão do grupo que detém o poder em qualquer época. (p. 134).

Está claro que Behrens não nutria ilusões a respeito de sua arquitetura, o que deve ter contribuído para sua inserção privilegiada como artífice dedicado ao serviço da indústria. Para os outros que Frampton considera como precursores ou proto-modernistas, é sempre dedicado um tratamento obsequioso, repleto de tergiversações a respeito de ambiguidades encontradas:

> [...] Sullivan apurou [sua] fórmula expressiva em sua segunda obra-prima, o Guaranty Building. [...] é Sullivan no auge de sua força [...]. [a ornamentação recebe um] tratamento intenso, para não dizer delirante. (pp. 57-58).
> A casa Ernst Ludwig [foi] construída em 1901 [por Olbrich]. Entre essa primeira obra-prima e a 'classicização' final de seu estilo [...] criou obras de excepcional originalidade [...]. (p. 89).

Assim, a arquitetura ('obras-primas') pode ter uma ornamentação delirante; pode desembocar no classicismo, desde que os 'mestres' apresentem suas realizações de 'excepcional originalidade'. De fato, algumas obras são vistas como realizações milagrosas:

> Na Faguswerk [...] os painéis verticais de vidro [...] dão a ilusão de estar milagrosamente suspensos [...]. (p. 135).

É possível que uma impressão fantástica atingisse alguém que, no início do século XX, não habituado com estruturas metálicas mais arrojadas, observasse a Fábrica. Porém, este tipo de argumento deixou há muito de ter alguma consistência, para além da fascinação quase religiosa que os modernistas sentem por seus prédios.

As relações com o capitalismo se desenvolvem através da aceitação pela elite norte-americana:

> Nem o redundante mito pré-rafaelita da volta a uma economia artesanal rural nem o exotismo urbano do Art Noveau podiam [...] representar a democracia parlamentarista ou as aspirações ideológicas de uma sociedade liberal e progressista. (p. 256).
> [...] o entusiasmo com que o *establishment* norte-americano recebeu o Movimento Moderno aumentou ano após ano, [...] e por volta de 1945 [...] a linha funcionalista em arquitetura era virtualmente o estilo dominante. (p. 269).
> Pouco surpreende [...] que os arquitetos e urbanistas estivessem maduros para uma mensagem, vinda através dos mares, sobre um novo estilo que bania o 'desperdício', tolerava apenas o funcional e declarava que a casa era uma máquina de morar – uma expressão perfeita para uma era tecnocrática. (p. 292).

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, mais uma vez é colocada a questão da inexorabilidade da arquitetura moderna: nenhum outro estilo poderia corresponder tão plenamente às aspirações do capitalismo técnico-industrial; daí o entusiasmo do *establishment*, que se viu representado. Mas, numa argumentação séria, a adesão dos arquitetos não pode ser atribuída à sua 'maturidade'; a era tecnocrática cobrava de todos um posicionamento, e soube recompensar aqueles que se colocaram a seu serviço.

Neste contexto, vale a pena observar o que diz Frampton a respeito de Gaudí, cuja importância já havia sido reconhecida por Benevolo (como vimos), e que pode servir de parâmetro para avaliarmos o quanto estes autores modernistas têm de enviesamento em seus discursos, nos quais dois pesos e duas medidas são utilizados (prática fascista típica, aliás), de acordo com o pertencimento ou não à ideologia do autor. Assim:

> Os escritos de Viollet-le-Duc, Ruskin e Richard Wagner fazem parte do cabedal cultural adotado por Gaudí. [...] sua obra parece ter se originado de dois impulsos um tanto antitéticos: o desejo de reviver a arquitetura indígena

> e a compulsão a criar formas totalmente novas de expressão. [...] Gaudí não pode ser considerado único. (p. 69).

A menção a Gaudí é quase irrisória. Não sendo ele nem modernista nem precursor, por que aparece, afinal? Mais uma vez, é possível que seja difícil para Frampton simplesmente ignorar um arquiteto tão admirado, cujas obras são objeto de veneração e que foi reconhecido inclusive pelos autores modernistas que o precederam. Resta ao autor a tarefa de diminuir (discursivamente) a importância do catalão: uma 'compulsão' para criar formas novas é tudo que é dito sobre sua arquitetura. O fato de ele 'não ser considerado único' demonstra o desejo do autor em elidir as questões que realmente importam - quem seria, afinal, 'único'? Quem, a não ser, talvez, personagens com aspirações messiânicas como Jeanneret-Gris, colocaria a necessidade de ser 'único' como fator de valoração de alguma arquitetura? Mas, resta perguntar: é a arquitetura de Gaudí única? Quem poderá negar-lhe a originalidade e a distinção, sem que, no entanto, tenha rompido com as milenares tradições construtivas e arquitetônicas (figura 4.13)?

Figura 4.13 - Gaudí: Templo Espiatório da Sagrada Família, Barcelona.
Arquitetura única.
Foto do autor.

Mas é evidente que Frampton está interessado em valorizar outra abordagem, a 'racionalista'; assim:

> A importância de uma expressão assim aberta e dinâmica [na fábrica Van Nelle], não foi ignorada por um observador tão sensível quanto Le Corbusier, que nela viu uma confirmação de suas convicções socialistas utópicas e escreveu, em 1931: *[...] A fábrica [...] eliminou por completo todas as conotações anteriormente associadas à palavra 'proletário'.* (p. 162).

Como sabemos, nem as conotações anteriormente associadas à palavra proletário foram eliminadas, nem a fábrica Van Nelle parece ter confirmado

qualquer convicção socialista (mesmo as de Jeanneret-Gris). Mas ainda resta Frampton a considerar Jeanneret-Gris um observador muito sensível, o que não parece combinar apropriadamente com os escritos e as propostas urbanísticas do suíço, que já analisamos.

Neste caso como em outros, parece bastar a opinião de Jeanneret-Gris para selar vereditos sobre as mais variadas obras. Assim:

> A retórica cintilante, mas exagerada, do Grand Palais, por exemplo, era claramente imprópria para representar a ideologia progressista de uma sociedade industrial avançada. Afinal, o que poderia ser mais simbólico da repressão do que o interior ferrovítreo do Grand Palais [...]? Exemplos igualmente sombrios [...] como o Hotel Lutetia de Boileau em Paris, muito desprezado por Le Corbusier. (p. 256).

Novamente encontramos o argumento modernista de que nenhum outro estilo seria adequado para representar uma 'sociedade industrial avançada'. Evidentemente, a pergunta de Frampton sobre o que poderia ser mais simbólico da repressão do que o interior do Grand Palais é apenas retórica; porém, de posse do conhecimento sobre o modernismo advindo de décadas de convivência com as realizações do estilo, poderíamos responder: - As obras de Jeanneret-Gris! Quanto ao Hotel, considerado sombrio, lembremos que este foi admirado por personagens do mundo artístico cuja reputação excede a de Jeanneret-Gris (cujos julgamentos, para os modernistas, parecem ser o parâmetro ideal de avaliação de qualquer edifício), de acordo com o conteúdo divulgado pelo próprio estabelecimento:

FOR AUTHOR USE ONLY

> "Originally most associated with literature, just some of the historical and culturally significant figures who lived, worked and entertained at the hotel include Andre Gide and James Joyce who wrote [parts of] "Ulysses" at the hotel with Ernest Hemingway acting as occasional editor; Samuel Beckett, André Malraux and Saint-Exupéry followed. This was just as true for the other arts. Picasso and Matisse took up residence […]."[23]

Fica óbvio que os critérios de Jeanneret-Gris, assim como dos modernistas em geral, estão longe de serem universalmente aceitos, como seus discursos pretendem dar a entender. Este tipo de tratamento unilateral dado aos fatores cognitivos envolvidos na apreciação da arquitetura fica bastante explícito quando nos deparamos com as análises e avaliações feitas a respeito daqueles que, em todas as obras analisadas, aparecem entre os

[23] Informação disponível em https://www.hotellutetia.com/history. Consultado em 16/07/2018.

principais ‘mestres’ do movimento moderno: Loos, Jeanneret-Gris, Mies. Vejamos em seguida alguns dos trechos que Frampton dedica a estes autores, para percebermos melhor esta relação. Como, especialmente em relação a Jeanneret-Gris, há várias passagens tratando destes autores, iremos analisadas de maneira agrupada por autor, para facilitar uma visão do conjunto. Começando por Loos:

> O argumento fundamental de Loos contra o ornamento [era o de este] implicar, invariavelmente, uma forma punitiva de escravidão artesanal [...]. (p. 105).
> Essas declarações éticas e estéticas isolaram Loos [...] de seus verdadeiros sucessores, os 'puristas' de última hora que, até hoje, ainda não entenderam plenamente a profundidade das percepções de Loos. (p. 105).

Como já vimos ao analisar ‘Ornamento e crime’, reduzir o argumento de Loos à sua oposição à escravidão artesanal implicada pelo ornamento é apenas uma maneira de desviar a atenção do próprio texto, colocando a questão em termos palatáveis para o público em geral e, como diríamos hoje, ‘politicamente corretos’. Afinal, quem se posicionaria a favor de algum tipo de escravidão? É preciso lembrar o quanto Loos era ‘politicamente incorreto’ para não nos deixarmos iludir por esta retórica modernista falsamente dotada de preocupações sociais – quando estas existiam, era sempre sob uma ótica ideologicamente distorcida, como a tantas vezes expressa nos escritos de Jeanneret-Gris. Mas, além disso, resta a sempre repetida alegação de que as afirmações ‘profundas’ de Loos não foram entendidas (nem mesmo por seus ‘verdadeiros sucessores!). O problema, portanto, não estaria nas afirmações do austríaco, mas naqueles que ‘não sabem ver’. Continuemos com Frampton:

FOR AUTHOR USE ONLY

> O Raumplan de Loos atingiu sua apoteose em suas últimas obras domésticas [...]. (p. 107).
> [...] ele deformava deliberadamente os planos com o objetivo de alcançar uma *promenade* arquitetônica de expressão sensual, como Le Corbusier faria mais tarde. (p. 108).
> Em 1920, concebeu um esquema brilhante e econômico de construção de casas [...]. (p. 108).

Como se trata de um dos ‘mestres’, cabe utilizar termos como ‘apoteose’, deixando sem disfarces a apologia muito pouco ‘crítica’. Mas o que mais chama a atenção é a atribuição de uma ‘sensualidade’ a este tipo de arquitetura (cujo modelo é a máquina). Considerando o que hoje sabemos através de obras como a de Ulrich (ver capítulo 6), podemos identificar algo de

patológico nesta associação de uma arquitetura mecanicista com a idéia de sensualidade, que, aparentemente, conta com muitos adeptos. O mesmo tipo de alegação (de uma 'sensualidade' expressa em obras modernistas) pode ser encontrado em análises de obras de outros arquitetos, como Niemeyer, argumentando, da maneira mais simplista e primária, que a presença de 'curvas' evoca a figura feminina, a natureza, etc., e que isto bastaria para configurar a 'sensualidade'. Na tentativa de emprestar alguma qualidade superior à obra de um arquiteto menor (mas que faz parte do panteão modernista), fala-se de um esquema 'brilhante' para a construção de casas, que, embora 'econômico', nunca foi realizado. Vejamos mais do que diz Frampton:

> Loos enquanto pioneiro dependeu não apenas de sua extraordinária percepção como crítico da cultura moderna [...]. (p. 108).
> Acima de tudo, hoje Loos deve ser visto como o primeiro a postular o problema que Le Corbusier acabaria por resolver com o pleno desenvolvimento da planta livre. [...] O problema [...] consistia em como conciliar a propriedade da massa platônica com a conveniência do volume irregular. Essa proposição nunca foi apresentada com maior lirismo do que em seu projeto de 1923 de uma villa no Lido de Veneza. (p. 109).

POR AUTHOR USE ONLY

Para quem conhece os textos publicados por Loos, nos quais o autor desenvolve uma série de comentários nos quais demonstra seus preconceitos e seus pseudo-conhecimentos, é surpreendente que Frampton o considere um crítico da cultura moderna dotado de extraordinária percepção. Que gerações em seqüência tenham sido levados a imaginar Loos como um grande intelectual devido ao trabalho discursivo dos críticos e historiadores empenhados em criar uma imagem positiva a respeito dos modernistas é algo compreensível; no caso de um intelectual como Frampton, ocupante de posições centrais no campo, e cujos conhecimentos sobre a história da arquitetura moderna são demonstrados através do extenso trabalho que elabora, podemos supor que o texto de Loos lhe seja conhecido. Assim, resta concluir que Frampton ou compartilha das posições de Loos, ou age deliberadamente para perpetuar as falsas noções criadas por seus antecessores. Que os projetos de Loos sejam vistos como dotados de 'lirismo' é algo que se pode questionar, com o alívio de sabermos que ele não teve seu projeto realizado em Veneza.

É muito instrutiva uma citação, atribuída a Loos, que Frampton nos apresenta:

> "*Digo-lhes que chegará o dia em que uma cela de prisão mobiliada pelo Professor van de Velde será considerada como agravante da pena.*"

Afinal, podemos fazer uso destas palavras para, com nossa leitura *a contrario* (ver capítulo 7) afirmarmos que chegará o dia em que uma cela modernista será considerada como agravante de pena, e que toda construção modernista será considerada como perniciosa para a saúde humana, ou, nos termos desta tese, como prejudicial à sustentabilidade simbólica. Passemos ao que diz Frampton a respeito de Mies van der Rohe; inicialmente, algumas frases atribuídas a Mies, que o autor nos traz na tentativa de demonstrar seu modo de pensar, já que o alemão não se dedicou a elaborar uma grande obra escrita:

> 'Então percebi, com clareza, que não competia à arquitetura inventar formas.' (p. 193).
> 'A arquitetura é a vontade da época concebida em termos espaciais. Viva, mutável, nova.' (p. 195).

Coerente com a perspectiva modernista, que pretendia estar isenta do trabalho com a forma, Mies afirma que a invenção formal não compete à arquitetura, pretendendo colocar suas realizações em um plano extra-físico e, através desta abstração, escapar do confronto formal com as obras do passado. Mas aqui também vemos um arquiteto modernista que, percebendo o comprometimento de sua arquitetura com as forças sociais dominantes, só consegue enxergar este conjunto de forças e, sem perceber a própria limitação de perspectiva, toma a parte pelo todo. O mito do 'zeitgeist' modernista em seus fundamentos. Antes mesmo que Mies tivesse se mudado para os EUA e tivesse o grande sucesso comercial que viria a obter na América, um modernista de primeira hora, ocupante de posições centrais não apenas no campo da arquitetura, mas no campo do poder de modo geral, Philip Johnson, afirmava sobre o alemão:

> '*Mies sempre se manteve distante da política e sempre se posicionou contra o funcionalismo. [...] Mies é respeitado pelos conservadores.*' [1933]. (p. 282).

Johnson é um personagem cujas declarações a respeito do modernismo podem ser tomadas como verossímeis, dada sua inserção no campo e seu posicionamento explicitamente pró-modernismo. Assim, vemos que Mies teve um afastamento deliberado das questões políticas, de modo que se manteve 'neutro' e acessível ao contato com 'qualquer comitente' (como já vimos que

FOR AUTHOR USE ONLY

afirmou Benevolo). Que ele tenha se posicionado 'contra o funcionalismo' já é uma afirmação bem mais complexa, afinal a negação da questão formal coloca o arquiteto em posição extremamente coerente com o que se convencionou chamar de 'funcionalismo' na arquitetura moderna.

Que Mies fosse respeitado pelos conservadores não surpreende, dada sua capacidade de estabelecer uma relação profissional intensa com esta parcela social (que pode ser deduzida da sua extremamente prolífica carreira). Mas, em se tratando de um dos grandes 'mestres', é interessante notar o quanto estas afinidades conservadoras contradizem o discurso dos apologistas (incluindo Frampton) a respeito de supostas raízes 'socialistas' dos modernistas. Vejamos mais do que diz Frampton:

> O clímax da fase inicial da carreira de Mies veio com as três obras-primas que ele projetou em sequência [de 1929 a 1931]. [...] nos quatro anos seguintes elaborou esse enfoque através de uma série de casas com pátios extremamente elegantes que, infelizmente, nunca foram construídas. (pp. 196-199).
> Apanhado [...] entre o 'espaço' e a 'estrutura' Mies procurou [...] expressar [...] a transparência e a corporalidade. A dicotomia revelou-se de maneira mais sublime em sua atitude para com o vidro [...]. (p. 282).
> Essas cadências são de uma riqueza extraordinariamente sutil. (p. 284).

FOR AUTHOR USE ONLY

Tratando-se de um 'mestre', a seqüência de supostas 'obras-primas' (apresentadas como dotadas de qualidades auto-evidentes) é apenas confirmadora das qualidades excepcionais do arquiteto. Como sempre, não há explicações a respeito do que converte estas obras em 'obras-primas'. Os apologistas conseguem enxergar qualidades abstratas naquilo que sequer foi construído, baseados, naturalmente, na adequação aos parâmetros estabelecidos pelos próprios modernistas, de modo que o contato empírico pode ser dispensado em nome de uma coerência programática; assim, pátios extremamente elegantes que nunca foram construídos. Se isto é uma infelicidade está posto em debate, pois poderíamos afirmar exatamente o contrário. Mas o discurso ganha em obscuridade, pois segue com afirmações de tal modo desprovidas de consistência e tautológicas como '*Mies procurou [...] expressar [...] a transparência e a corporalidade. A dicotomia revelou-se de maneira mais sublime em sua atitude para com o vidro*'. Tomar por sublime a atitude pragmática do arquiteto, que utilizou largamente os materiais que a indústria disponibilizou e que compunham a face provavelmente mais adequada para a dessemantização progressiva promovida pelo modernismo na

arquitetura, através da qual a 'não mensagem' dos prismas reflexivos transformados em arranha-céus, representando o 'triunfo' do capitalismo, revela um traço bem definido do historiador, em sua afinidade eletiva com as camadas dominantes. E mais: tomar por 'extraordinariamente sutil' a arquitetura massiva de Mies, notabilizado por suas estruturas de uma explicitude gritante, coloca em dúvida mais uma vez os critérios avaliativos de Frampton, que retoma o tema da incompreensão sofrida pelos 'grandes mestres':

> [...] os seguidores de Mies [...] foram em grande parte incapazes de apreender a delicadeza de sua sensibilidade. (p. 288).
> [...] a obra [de Mies e Kahn] se manteve como uma expressão de seu tempo [...]. não houve 'mestres' da arquitetura mais mal compreendidos por seus discípulos e seguidores imediatos do que Mies e Kahn. (p. 371).

De fato, parece que apenas alguns apologistas dedicados conseguiram apreender a delicadeza da sensibilidade de Mies. Para os demais, a impressão sempre foi o contrário, algo que ocorreu mesmo com seus seguidores que, segundo a versão de Frampton, não conseguiram compreender seu 'mestre'.

Em seguida veremos o que Frampton tem a dizer a respeito de Jeanneret-Gris, considerado, também por ele, como o maior dos 'mestres', digno de verdadeira veneração, e a quem dedica muitas páginas de seu livro:

> O papel absolutamente central e embrionário representado por Le Corbusier no desenvolvimento da arquitetura do século XX [...], a importância fundamental de sua conquista só se torna aparente [considerando] aquela visão de mundo maniqueísta meio esquecida, mas latente, que parece ter sido a origem de sua atitude mental 'dialética'. (p. 178).

Os saltos discursivos chegam a ser surpreendentes. O maniqueísmo, que Frampton não tem como negar, é transformado em uma 'atitude mental dialética'. A arbitrariedade, o autoritarismo, os excessos, tudo não passaria, portanto, de dialética, seja lá o que isso quer dizer neste contexto de obscuridades. É óbvio o papel central de Jeanneret-Gris no desenvolvimento da arquitetura moderna, pois ele foi um dos seus grandes ideólogos; mas daí a atribuir a ele um papel central na arquitetura do século XX de modo geral, já é uma extrapolação que não se justifica. Mesmo que os apologistas do modernismo não vejam, ou não queiram admitir, há no mundo muito mais do que aquilo que eles entendem como arquitetura. Mas mesmo Frampton deixa antever algo desta confusão crítica, uma vez que a suposta 'importância de sua

FOR AUTHOR USE ONLY

conquista' só pode ser percebida sob certas circunstâncias bastante específicas. Frampton retoma, para manter tudo na mesma chave pseudo-crítica, a noção de 'socialismo utópico' que os modernistas afirmam fazer parte de suas convicções:

> As afinidades socialistas utópicas de Le Corbusier [...]. p. 180

Está bastante claro que este conceito, que pode ter tido um significado no início do século XX que tenha sido absorvido e aceito por Jeanneret-Gris como um princípio de seus pensamentos, já não guarda, no final do século, nada de suas conotações originais; assim, proclamar o arquiteto como um tipo de 'socialista utópico' nada mais significa do que tentar atribuir ao suíço ares de preocupação social que, a julgar pelas suas realizações e declarações, não faziam parte de seus fundamentos, ou, no mínimo, não podem ser deduzidos a partir daquelas. E Frampton continua, construindo explicações para todas as características da arquitetura de Jeanneret-Gris, especialmente as negativas ou ambíguas, que o discurso tenta mostrar como positivas:

> Uma vez que seu procedimento sintético era impuro por definição, era inevitável que suas obras se impregnassem de referências a um grande número de antecedentes diversos [...]. (p. 181).

FOR AUTHOR USE ONLY

Sendo Jeanneret-Gris um expoente do 'Purismo', não deixa de ser interessante ver sua obra entendida como baseada num 'procedimento sintético impuro' (o que quer que isso signifique), e 'por definição', sabendo que a 'definição' não é de Jeanneret-Gris, mas do historiador que, a posteriori, elabora este tipo de justificação. Sabemos (analisando seus escritos) que a coerência nunca foi um atributo típico do suíço, cujas preocupações programáticas em prol de sua visão da arquitetura moderna superavam qualquer preocupação com a lógica, mas se torna revelador acompanhar os esforços dos críticos tentando explicar estas características. Quanto ao fato das obras se impregnarem de uma série de antecedentes, devemos lembrar que a incorporação de qualquer elemento (com uma diversidade menor do que a que dá a entender o discurso de Frampton) sempre esteve subordinada à visão de Jeanneret-Gris sobre como 'as coisas deveriam ser', como comenta o historiador:

> [...] a abrangente estética mecânica do Purismo [...] não era nada menos que uma abrangente teoria da civilização [...] em favor da perfeição 'evolutiva' de coisas [...]. (p. 182).

Classificar a estética do Purismo como abrangente é uma licença literária, compreensível neste contexto de apologia – sabemos o quanto era limitada. Porém, a alegada "*teoria da civilização [...] em favor da perfeição 'evolutiva' de coisas*" deixa claros os limites da abordagem, condicionada pelas idéias prévias que lhe servem de fundamento (e que nunca se constituíram, de fato, numa 'teoria'). Mas a leitura de Frampton é coerente, pois aponta para a visão de limitado darwinismo, na qual a 'perfeição' é apenas o modelo mental de uma civilização mecanizada, que permeia a obra de Jeanneret-Gris. Continuemos acompanhando o historiador:

> O ano de 1916 presenciou a culminação dos primórdios de sua carreira em La Chaux-de Fonds, com a construção da Villa Schwob, que era uma síntese extraordinária de tudo que [...] havia vivenciado até então. (p. 181).

FOR AUTHOR USE ONLY

Até sua partida da vila natal, Jeanneret-Gris tinha construído pouquíssimo, revelando uma inépcia arquitetônica que não surpreende num neófito sem formação formal. Porém, esta característica é apresentada de maneira a parecer positiva, pois é realmente possível considerar a Villa Schwob como uma síntese; que ela seja extraordinária é uma concessão, apenas, ao gosto dos apologistas fascinados por Jeanneret-Gris, que necessitam apresentá-lo como um 'gênio'; o projeto é apenas medíocre. Ainda tentando demonstrar a suposta genialidade do suíço, o historiador se esforça em estabelecer uma ligação com supostos 'precedentes' do passado:

> [...] a villa burguesa individual e independente, **de precedentes palladianos**, da qual nos dão um exemplo as casas magistrais do final da década de 1920. [e] a habitação coletiva, concebida **como um palácio barroco** [...]. (p. 182, grifos nossos).
> Tão grande era a admiração de Le Corbusier pela exatidão técnica, que os perfis do Partenon eram apresentados como análogos aos que hoje são produzidos por instrumentos mecânicos. (p. 183).
> Além de suas **raízes no vernáculo grego**, [a Maison Citrohan é] 'uma verdadeira caixa que poderia ser usada como uma casa'. (p. 184, grifo nosso).

Assim, através de manobras discursivas desprovidas de qualquer consideração mais aprofundada, são 'encontrados' precedentes em Palladio, nos palácios barrocos, no vernáculo grego. Evidentemente, sempre é possível encontrar algum elemento que se possa apontar como pertencente a ambos os

casos; mas esse tipo de argumento só se sustenta devido à posição ideológica dos apologistas, uma vez que os resultados são tão díspares que fazem com que qualquer comparação seja forçada. Continua Frampton:

> Garches foi significativa por sua solução de um problema que havia sido proposto por Loos [...]. Garches foi capaz de tal conquista, com uma elegância negada a Loos. [...] **Se Garches deve ser associada à Villa Malcontenta, a Villa Savoye [...] pode ser comparada à Villa Rotonda de Palladio.** [...] A planta quase quadrada da Villa Savoye [...] pode ser interpretada como uma metáfora complexa da planta centralizada e biaxial da Rotonda. Aí, porém, termina toda e qualquer semelhança [...]. (pp. 189-190, grifo nosso).

Figura 4.14 – Andrea Palladio: Villa Foscari (a 'Malcontenta').
Foto do autor.

Figura 4.15 – Le Corbusier: Villa de Monzie em Garches
Fonte: site da Fundação Le Corbusier.

FOR AUTHOR USE ONLY

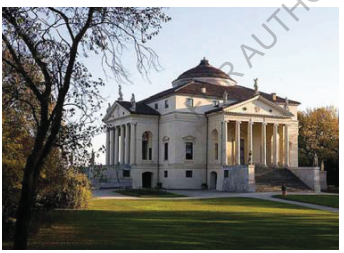


Figura 4.16 – Andrea Palladio: Villa Capra (a 'Rotonda').
Foto do autor.

Figura 4.17 – Le Corbusier: Villa Savoye.
Fonte: site da Fundação Le Corbusier.

Nada poderia ser mais diferente do que as obras de Palladio e de Jeanneret-Gris (figuras 4.14, 4.15, 4.16 e 4.17). Frampton faz a ressalva: 'pode ser interpretada', e é evidente que qualquer interpretação pode ser feita, ao gosto do autor. Porém, algumas agridem o bom-senso, pois o que vemos aqui nada mais é do que a tentativa de conceder a Jeanneret-Gris um status de 'grande mestre', semelhante ao que foi atribuído a Palladio **ao longo dos**

séculos e reiteradamente por pessoas das mais diversas tendências (que nem mesmo os modernistas podem negar ou ignorar). Mesmo um apologista dedicado como Frampton se vê obrigado a admitir que as semelhanças (imaginadas) terminam antes que, de fato, se possa fazer qualquer comparação. Não é por acaso que Frampton se nega a estabelecer a relação entre as imagens, como a que mostramos, porque mesmo os modernistas, aparentemente, reconhecem a afronta. Palladio, infelizmente, não pode se defender, e não teve muitos que o fizessem em seu nome no século XX. As ofensas não se resumem a Palladio, no entanto:

> [...] como os mestres do Renascimento, ele parece ter-se preparado para compensar o todo irrealizável pela projeção de um elemento de representação em escala monumental. (p. 221).

A vontade dos modernistas de se colocarem ao lado dos grandes mestres é tamanha que nenhum escrúpulo os atinge, quando se trata de se auto-comparar aos mestres estabelecidos. Nenhuma modéstia, nenhum limite parece ser necessário para aqueles que se consideram os messias de uma 'nova era', especialmente quando se trata de Jeanneret-Gris. Quanto aos argumentos, são vagos o suficiente para comportar tudo o que o autor quiser afirmar. Porém, não foram poucos os que perceberam as implicações das propostas de Jeanneret-Gris:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] Le Corbusier projetou a Ville Contemporaine como uma **cidade capitalista de elite** que seria um **centro de administração e controle** [...]. o jornal comunista L'Humanité considerou o projeto inteiramente reacionário. Sua impressão de que Le Corbusier estava comprometido com os métodos saint-simonianos de administração e controle foi totalmente confirmado pela publicação de seu livro Urbanisme, em 1925 [...]. (p. 185).

Portanto, nem mesmo a admitida confirmação das críticas, nem a incongruente ligação entre as propostas voltadas a atender os anseios capitalistas e os professados ideais 'socialistas utópicos' parece incomodar os fascinados discípulos do suíço, que, por sua vez, tinha muito mais clareza das suas verdadeiras ligações ideológicas, que ele sempre buscou transformar em sucesso comercial. Mas este sucesso comercial não dependia apenas de sua vontade em servir aos detentores do poder (quaisquer que fossem), pis, para desgosto dos modernistas, havia sempre 'as pessoas' às quais a arquitetura era destinada. Assim:

> [...] o aforismo empresarial de Le Corbusier, para quem 'Uma cidade feita para a velocidade é uma cidade destinada ao sucesso'. (p. 186).
> A contribuição mais importante e duradoura da Ville Contemporaine foi sua unidade Immeuble-Villa [...] uma organização que hoje parece ser uma das poucas soluções aceitáveis para a vida familiar em um edifício de muitos andares. [...] Infelizmente, as tentativas subsequentes de comercializar essa unidade [...] não tiveram o sucesso esperado. (pp. 186-187).

Que a proposta de Jeanneret-Gris seja considerada como '*uma das poucas soluções aceitáveis para a vida familiar em um edifício de muitos andares'* é algo que ganha tons de ironia, considerando todos os esforços dos modernistas (muitos destes, inclusive, comentados e elogiados por Frampton) ao longo do século para desenvolver propostas neste sentido. O que não espanta é o fracasso comercial deste tipo de projeto, dadas as (já comentadas) reações negativas que suscita nas pessoas. Ao que poderíamos acrescentar: felizmente. Mas Frampton não admite o fracasso, assim como Jeanneret-Gris; vejamos mais:

> O projeto [da Liga das nações] é ao mesmo tempo o clímax e o momento de crise da primeira fase da carreira de Le Corbusier: um momento de aclamação, negado (se acreditarmos em suas próprias palavras) por sua desclassificação com base no fato de ele não ter apresentado seu projeto no meio gráfico apropriado. [suas características] nada podiam fazer além de despertar o apoio entusiasmado dos jovens, quaisquer que fossem suas tendências políticas. (pp. 190-191).

FOR AUTHOR USE ONLY

Em nenhum momento ocorre ao historiador (assim como não ocorria a Jeanneret-Gris) que os juízes do concurso pudessem simplesmente não considerar o projeto adequado, o que estaria longe de ser uma avaliação inusitada. Mesmo assim, a desclassificação é apresentada como um momento de aclamação, embora negada... Fica difícil argumentar contra tal inversão de perspectiva, que se nega mesmo a aceitar os simples fatos. Segundo Frampton, não havia outra possibilidade a não ser a de que os jovens – de qualquer tendência política – apoiassem entusiasmados o projeto. As próprias observações de Frampton não deixam dúvidas de que Jeanneret-Gris nunca foi amplamente aceito, muito menos por 'jovens' de qualquer tendência política. Sua carreira foi marcada pela rejeição (como vimos em Benevolo), mas isto não parece desmotivar Frampton a escrever uma história assim tendenciosa. Neste mesmo tom o historiador prossegue:

> [...] o Rio de Janeiro impressionou-o como **uma cidade linear natural** [...]. A forma desse terreno urbano parece ter sugerido **espontaneamente** a ideia da cidade-viaduto [...] em forma de uma via costeira de **seis quilômetros de**

> **comprimento, cem metros acima do solo e [com] quinze andares** [...] sob a superfície da via. [...] Esta proposta inspirada levou diretamente aos projetos para Argel [...], com seis andares sob sua superfície de estrada e doze acima [...]. As **configurações eróticas** dos projetos criados para as cidades do Rio de janeiro e Argel [...]. a exemplo de Delacroix, ele havia redescoberto a essência da beleza feminina na casbá de Argel. O projeto [...] para Argel [...] reminiscente do espírito sensório do Parque Güell de Gaudí [...]. (pp. 218-219).

Frampton parece estar imbuído do mesmo tipo de pensamento obscuro de seu ídolo; que o Rio de janeiro seja visto como uma 'cidade linear natural' é algo que espanta, dada a peculiar topografia da cidade. Que esta topografia tenha sugerido 'espontaneamente' a idéia da cidade-viaduto ofende não apenas o bom-senso, mas igualmente o Rio de janeiro. Quem já observou os desenhos da proposta de Jeanneret-Gris pode facilmente reconhecer a monstruosidade ali contida. Que essa monstruosidade seja então entendida como um 'projeto erótico' só pode ser uma alusão a algum tipo de estupro que o autor entende como 'erótico', pois se trata de interpor entre a cidade, o mar e as montanhas uma estrutura gigantesca que viria a se tornar o elemento visual dominante em detrimento das belezas naturais mundialmente reconhecidas e admiradas, além da estrutura urbana já existente O projeto para Argel, que lembra bastante o do Rio, além de também não ter qualquer possibilidade de ser entendido como erótico (a não ser na perspectiva patológica que já mencionamos), ainda é citado como 'reminiscente do espírito sensório do Parque Güell', mais uma vez ofendendo o bom-senso e a memória do grande arquiteto catalão. Este tipo de projeto urbano é comentado mais uma vez:

FOR AUTHOR USE ONLY

> Le Corbusier e Pierre Jeanneret já haviam pensado em sua arquitetura doméstica do final dos anos 1920 como dotada de uma forte ligação com o ambiente natural [...] começaram a conceber sua obra no contexto de paisagens de proporções titânicas [...] uma monumentalidade de grandeza clássica, para não dizer no estilo Beaux-Arts. (p. 271).

A 'forte ligação' com o ambiente natural não passa, sem dúvida, de mais uma construção discursiva que busca confundir os conceitos e consolidar interpretações tendenciosas. A arquitetura de Jeanneret-Gris, por princípio, nega a natureza mesmo quando se coloca em meio a ela (talvez o arquiteto preferisse algum tipo de ambiente destituído de toda natureza e de toda a história, como um 'Plan Voisin' planetário, mas, felizmente, não obteve sucesso). As chamadas 'paisagens de proporções titânicas' (como o Rio de janeiro) são vistas apenas como um 'suporte' para as - titânicas – edificações

que o arquiteto gostava de imaginar. Isto é chamado de 'monumentalidade' (mais uma vez confundindo os conceitos), e pior: classificado como 'estilo Beaux-Arts'. Realmente, quando se trata de Jeanneret-Gris, Frampton parece não ter limites para seus delírios. Neste mesmo tom, a respeito de Chandigarh:

> [Em Chandigarh] a presença do homem é mais metafísica do que real. [...] A herança neoclássica de Le Corbusier emergira [...]. (p. 278).

De fato, a 'presença do homem' não é um fator real na cidade de Jeanneret-Gris; tendo em vista o desprezo de Jeanneret-Gris pelas pessoas (que já comentamos), isto não chega a surpreender. Que esta relação seja 'metafísica', no entanto, é algo que se pode questionar; afinal, o homem subjugado pelas formas gigantescas, brutais e mecanicistas da arquitetura do suíço dificilmente estará relacionado com algum tipo de 'elevação' para além do físico – a arquitetura faz questão de se impor como um absoluto ***físico***, ao qual não se pode recorrer como apoio para as necessidades do espírito. Que esta situação seja uma 'herança neoclássica' é apenas mais um dos argumentos infundados que tanto agradam aos apologistas do modernismo, pois confundem os conceitos e dão a errônea impressão de que o modernismo não apenas tem antecedentes 'nobres', como também de que há uma 'continuidade' entre os períodos e os estilos, inserindo artificialmente o modernismo no fluxo da história da qual o estilo tem como princípio se desligar.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mas estas interpretações tendenciosas não se restringem aos 'grandes mestres.' Vejamos os comentários de Frampton a respeito do Futurismo:

> Diante dos valores italianos clássicos, ultrapassados, proclamava-se a primazia de um ambiente mecanizado [...]. (p. 96).

Portanto, a crermos no historiador inglês, os valores italianos clássicos estavam ultrapassados. Frampton não se preocupa em descrever estes valores, uma vez que, para os modernistas, parece que um juízo assim definitivo é suficiente, em se tratando de qualquer coisa que não seja a sua opção arquitetônica, que despreza a história. Que os futuristas pensassem assim não causa espanto, dadas as condições histórico-sociais nas quais estiveram inseridos; que o historiador, várias décadas depois, assuma este tipo de argumento como seu causa estranheza. Vejamos como ele descreve as proposições futuristas:

> [...] a maior parte dos escritos futuristas anteriores à guerra, punha em evidência uma avançada sensibilidade arquitetônica. (p. 96).
> Marinetti escreveu: Nada no mundo é mais belo que uma central elétrica [...]. (p. 97).
> [...] escrevia Sant'Elia em seu Messaggio: [...] Precisamos inventar e reconstruir *ex novo* nossa cidade moderna como um imenso e agitado estaleiro, [...] e o edifício moderno como uma máquina gigantesca. [...] A casa de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos pintados ou esculpidos, rica apenas na beleza intrínseca de suas linhas e seu modelado, extraordinariamente brutal em sua simplicidade mecânica [...]. (p. 99).

Que estes escritos ponham em evidência 'uma avançada sensibilidade arquitetônica' é algo difícil de crer. A mecanização sempre foi uma proposta brutal, que retira do homem parte de sua humanidade em favor da adaptação aos processos produtivos e os interesses das parcelas socialmente dominantes. Que Marinetti e Sant'Elia considerassem como belas as centrais elétricas, os estaleiros, de uma simplicidade 'extraordinariamente brutal' é próprio de seu posicionamento ideológico. Que Frampton pretenda descrever estas afirmações como índice de 'sensibilidade' contribui apenas para o descrédito de seu discurso.

FOR AUTHOR USE ONLY

Como dissemos, a edição que analisamos contém atualizações que abrangem até 1991. Vejamos como o autor elabora seu discurso passados mais de 10 anos da publicação original, sendo que ele não se limita a analisar obras deste período, mas também o complementa analisando temas de períodos anteriores. Assim, sobre a Carta de Atenas e os CIAM:

> [...] enquanto o funcionalismo continuava sendo o credo geral, os artigos da Carta pareciam um catecismo neocapitalista [...]. (p. 329).
> [...] as atas do CIAM VIII, cujas deliberações sentimentais sobre *O coração da cidade* foram em grande parte responsáveis pela ideologia com que o núcleo tradicional da cidade foi subsequentemente violentado [...] a destruição de nosso legado urbano em nome da especulação. (p. 339).

Talvez seja correto afirmar que o funcionalismo fosse então o credo 'dominante', mas estava bastante distante de se constituir como credo geral. Que a Carta se parecesse com um catecismo, por outro lado, é apenas consequência da postura messiânica que tanto caracterizou os modernistas; no entanto, que este seja um catecismo 'neo' capitalista é apenas mais uma das construções discursivas pouco fundamentadas que encontramos na obra de Frampton – nada há de novo, em relação ao capitalismo professado pelos modernistas, apenas o desnudamento dos interesses que convergem na

consolidação modernista. E espanta especialmente o tom, quase de censura, que o historiador dedica ao produto do CIAM, sendo ele próprio um apologista da 'ideologia' que não surgia neste momento, mas vinha sendo gestada ao longo de toda a primeira metade do século XX; como explicar a admiração incansável pela destruição do legado urbano proposta explicitamente por seu ídolo Jeanneret-Gris, que ele não se cansa de elogiar, e a reprimenda da mesma destruição, atribuída à 'especulação' à qual o modernismo deu os suportes teórico-ideológicos? Neste contexto de análises ambíguas, continua Frampton:

> [...] o Estilo Internacional foi pouco mais que uma expressão conveniente [...] nunca se tornou verdadeiramente universal. (p. 303).

Diante de um ocaso que se anuncia, o historiador relativiza as próprias afirmações; se o Estilo Internacional não se tornou 'universal', não foi por falta de esforço de críticos e teóricos como Frampton, que se esforçaram (e, como Frampton, continuariam nas décadas seguintes) em promover as idéias modernistas, a despeito das objeções crescentes, dos fracassos manifestos e da inconsistência das afirmações pseudo-críticas e pseudo-científicas que permeiam seus discursos. Vejamos com o historiador apresenta, a esta altura, alguns elementos da arquitetura moderna:

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] os pioneiros da arquitetura moderna [...] queriam satisfazer os requisitos necessários à comunidade. [...] Mas eles não tinham contado com os instintos comerciais da burguesia, que não perdeu tempo em usurpar suas teorias e colocá-las a seu serviço para ganhar dinheiro. (p. 349).

É possível que os citados pioneiros quisessem satisfazer requisitos da comunidade; mas eles, a julgar tanto por seus discursos e suas realizações, tinham pouca ou nenhuma noção a respeito de quais fossem estes requisitos, que eles julgavam apenas a partir de suas idéias pré-concebidas e seus pretensos conhecimentos. Mais uma vez, a culpa é transferida para uma abstrata 'burguesia', sem considerar, primeiro, que a maior parte dos próprios arquitetos ou fazia parte desta 'classe' ou almejava ardentemente integrar-se a ela (já comentamos os esforços e a ausência de escrúpulos comerciais dos 'grandes mestres'); e, segundo, que os citados 'instintos comerciais' que colocam a arquitetura a seu serviço não são uma exclusividade desta época

nem se destinam apenas à arquitetura[24]. A 'burguesia', dotada do senso prático que a caracteriza, pôde entender a arquitetura moderna de uma maneira clara e objetiva, percebendo seu potencial ideológico, que independia dos discursos elaborados pelos arquitetos e teóricos e que pretendiam atribuir a esta arquitetura características imaginadas que não correspondiam a seus verdadeiros efeitos. Mesmo reconhecendo as limitações da arquitetura moderna, Frampton não chega a admitir seu fracasso, procurando subterfúgios:

> [...] os códigos redutivos da arquitetura contemporânea tinham levado ao empobrecimento do ambiente urbano. [...] até que ponto ele se deve às tendências abstratas presentes na própria racionalidade cartesiana, ou, alternativamente, à inexorável exploração econômica [...]. (p. 353).

Mais uma vez, é à exploração econômica que se atribui o (eufemisticamente tratado) empobrecimento do ambiente urbano, numa argumentação auto-indulgente que nega aquilo que havia afirmado apenas algumas linhas antes: são os códigos redutivos (outro eufemismo) da arquitetura ***moderna*** (não da arquitetura ***contemporânea*** – Frampton não tem a dignidade de associar sua própria crítica ao estilo que tanto ama e defende) os responsáveis pelo desastre. Assim, a crítica retorna aos pontos iniciais, com afirmações tipicamente modernistas:

> [...] uma arquitetura moderna autêntica pode e deve ser nada mais que uma engenharia elegante [...]. (p. 367).
> [...] o agrupamento de elementos modulares pré-fabricados não apenas está de acordo com os valores da civilização universal, mas 'representa' igualmente sua capacidade de aplicação normativa [...]. (p. 382).

A submissão do campo da arquitetura continua sendo um dos pontos programáticos dos apologistas. Após milênios de história da arquitetura, integrada aos mais profundos sentimentos e aspirações da humanidade, os próprios modernistas se enxergam num papel de tal modo supérfluo que causa admiração eles próprios não proporem a dissolução de sua atividade profissional em prol de uma incorporação à engenharia; talvez o termo 'elegante' revele, afinal, a perspectiva que estes arquitetos pretendem impor à sua atividade, restrita aos aspectos mais superficiais e que os mantêm afastados das preocupações de aprofundamento técnico que os engenheiros têm de enfrentar. Neste contexto, Frampton se esmera em elaborar algum tipo

[24] É muito ilustrativa, neste sentido, a relação estabelecida pelos poderosos da época com os artistas do Renascimento, como podemos ver, p. ex., em BENEVOLO, 2017.

FOR AUTHOR USE ONLY

de contribuição teórica; assim, o termo 'regionalismo crítico' (que não obteve fortuna crítica significativa, devido a sua pouca significância) passa a representar a sua suposta 'contribuição' à crítica arquitetônica, mas sem perder os vínculos modernistas:

> O Regionalismo Crítico [...] se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno. (p. 396).

Enxergando, segundo sua perspectiva peculiar, aspectos emancipatórios numa arquitetura em tudo autoritária e reducionista (para não falar do 'progressismo' de tons darwinianos), o 'regionalismo crítico' não passa, portanto de um casuísmo necessário para atravessar o período de indefinições, no qual parece surgir um pós-modernismo ainda de futuro incerto:

> No início dos anos 1960, [...] faltava uma correspondência fundamental entre os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do usuário [...].)p. 351).
> Com essa proposição [de 1965] a era do Estilo Internacional chegou de uma vez por todas ao fim, não só no Japão, mas também em todo o resto do mundo. (p. 318).
> O setor arquitetônico da Bienal de Veneza de 1980, *A presença do passado*, anunciou de várias maneiras a emergência do pós-modernismo em nível global. (p. 370).

FOR AUTHOR USE ONLY

Se a correspondência entre '*os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do usuário*' estava ausente, isto se devia, nada mais nada menos, àquilo que os modernistas passaram décadas defendendo e propondo. A era do Estilo Internacional (note-se que nestas passagens Frampton não utiliza os termos 'arquitetura moderna' tão presentes em sua obra) não apenas não havia chegado ao fim, como iria se perpetuar adentrando, com forças renovadas, o século XXI. Se em 1965 era possível pensar que o modernismo estava em seus momentos finais (alguns iriam, também apressadamente, atribuir o papel de 'momento final' à implosão de Pruitt-Igoe[25]), em 1991 já deveria ser possível, no mínimo, relativizar esta afirmação. Tanto que resta um hiato de 15 anos entre a proposição de 1965 e a Bienal de 1980, um 'vazio histórico' que Frampton não se preocupa em comentar. Vejamos como o historiador se posiciona em relação à arquitetura naquele momento:

> [...] o fato de que, hoje, é praticamente impossível tentar obter uma relação significativa entre o edifício individual e a malha urbana como um todo. (p. 346).

[25] Ver a respeito WOLFE, 1989.

> [...] sem dúvida não existe nada de positivo que possa ser feito pela indústria da construção ou pela arquitetura. Apesar de sua relativa permanência, a construção não tem outra alternativa além de existir em seu momento histórico. (p. 416).

Se a relação entre o edifício individual e a malha urbana se tornou 'praticamente impossível', isto é totalmente coerente com as propostas que Frampton se esforça em defender – a 'morte da rua', por exemplo, tão cara a seu ídolo Jeanneret-Gris. Que a construção exista em seu momento histórico é uma tautologia tão primária que dispensa comentários; mas que o prestigiado autor afirme que nada de positivo pode ser feito pela arquitetura deveria servir, no mínimo, para colocá-lo em posição de suspeita não apenas em seu papel de crítico e historiador, mas também em relação a qualquer posicionamento seu dentro do campo. Sem dúvida, no entanto, esta afirmação revela o beco sem saída (ideológico, não comercial), a longo prazo, das posições adotadas pelos modernistas, diante da impossibilidade de defesa de suas idéias perante o clamoroso fracasso humanístico por eles promovido. O próprio Frampton, aliás, não pode deixar de observar as condições deste fracasso:

FOR AUTHOR USE ONLY

> Brasília [...] levou [a] arquitetura brasileira a um ponto crítico. Essa crise [...] terminaria por provocar uma reação mundial contra os preceitos do Movimento Moderno [...]. (p. 312).

A 'reação mundial', constatada, não faz com que o autor altere suas posições – afinal, para os modernistas, os 'outros' não passam de ignorantes mal-informados. Assim, ao longo das décadas que sucederam a construção de Brasília, uma série de obras modernistas continuou a ser construída, às quais o autor dedica críticas sempre elogiosas:

> [...] em Highgate, Londres , o Highpoint 1 é uma **obra-prima** […]. p. 308.
> [...] a igualmente **admirável** extensão da universidade de Sheffield [...]. (p. 322).
> [...] a importância de Stirling [...] está na **qualidade imperiosa** de seu estilo; no **brilho arquitetônico** de sua forma [...] a **maestria formal** de sua imaginação sintática [...]. (p. 326).
> Isozaki procurou criar uma arquitetura high-tech [...] culminando na **magnum opus** do Museu de Gunma. (p. 345).
> [...] o edifício PMT em Nagoya [...] possui uma **beleza áspera e estóica**. (p. 346).
> [...] seu **extraordinário talento** [Graves]. (p. 373).
> [o] **mestre** dinamarquês Jørn Utzon [...]. (p. 382).
> [...] Botta teve a **felicidade suficiente** de trabalhar, embora por um breve período, tanto para Kahn quanto para Le Corbusier [...]. (p. 391).
> [...] uma arquitetura criticamente moderna [...] a obra do **magistral** Alvaro Siza [...]. (p. 402).
> [...] a obra **mais perfeita** [...] **extraordinário** bairro residencial [...] **sofisticação** [...]. (p. 407).

> [...] seu **magistral** Banco de Bilbao [...]. (p. 409).
> [...] a Estação Sants, obra minimalista **brilhante** [...]. (p. 410).
> [...] Ando, cujas peças paisagísticas mais recentes estão entre as mais **requintadas** obras arquitetônicas construídas nos anos 1980. [...]. (p. 415).
> Todos os grifos nossos.

Sem nos determos em cada uma das afirmações, podemos perceber o quanto o amor pelo modernismo permanece inalterado no historiador. Não há moderação nos adjetivos usados para descrever estas obras e arquitetos. Apenas dois exemplos específicos são suficientes para um aprofundamento na nossa análise, dadas sua escala e significados peculiares:

> [...] o Centro Pompidou em Paris [...] trata-se de um grande sucesso popular – tanto por sua natureza sensacional quanto por tudo o mais. Em segundo lugar, é um *tour de force* brilhante de uma técnica avançada, assemelhando-se em todos os pontos à refinaria de petróleo [...]. (p. 347).
> Entre os inúmeros embelezamentos feitos recentemente na capital francesa [...] uma pirâmide de vidro feita para o Louvre [...] e um edifício de escritórios em forma de arco gigantesco erguido em La Défense [...]. (p. 405).

Quanto ao fato do Centro Pompidou ser um sucesso popular, temos que lembrar que a quantidade e a expressão cultural dos serviços e das atividades que ali se desenvolvem ou ali se alojam é tão massiva que seria surpreendente não verificar-se ali um enorme afluxo de pessoas. Que isso seja um sinônimo de sucesso, e que tal 'sucesso' seja tido como um atestado da qualidade do edifício, já é um passo arriscado. Além disso, a monstruosa obra contém uma espetacularidade singular, tanto por seu aspecto de refinaria quanto pela sua inserção gritantemente contrastante com a cidade que a rodeia. A repercussão gerada pelo Centro, incluindo aí toda a virulenta crítica dirigida à edificação, também contribuiu para o seu 'sucesso'. Mas o aspecto de refinaria, supostamente demonstrando uma 'técnica avançada', na verdade nada mais é do que a redução, afinal conquistada, da arquitetura a seu papel subalterno em relação à engenharia, e, o que é ainda pior, sem nem mesmo apresentar qualquer 'elegância'.

Quanto à pirâmide de vidro, ao menos ela se coloca com certa humildade, tanto em relação à história (incorporando um símbolo milenar), quanto pelo uso dos materiais, que, em certa medida, 'desmaterializam' a obra através da transparência. Mas afirmar que o arco em La Défense seja um 'embelezamento' da capital francesa é mais uma das ofensas modernistas, pois o edifício é de uma monstruosidade aberrante, colocando-se

FOR AUTHOR USE ONLY

explicitamente dentro da tradição modernista de se contrapor ao seu entorno, negando-o e pretendendo superá-lo, por sua escala e sua forma de um simbolismo primário.

Portanto, é fácil perceber que as lições geradas tanto pelos fracassos modernistas quanto pela sua (à época) suposta superação não foram, de modo algum, absorvidas e aceitas pelo historiador, que continua a perpetuar o projeto modernista de imposição de uma concepção de arquitetura (e de vida).

Vejamos, em seguida, como outro autor consagrado, e à mesma época da publicação que acabamos de analisar, percebe e analisa este momento de (aparente) transição entre a arquitetura moderna e a pós-moderna.

4.8. 1980 - Depois da arquitetura moderna - Paolo PORTOGHESI.

Antes de começarmos a análise do livro de Portoghesi, será necessário fazermos algumas considerações. A primeira delas diz respeito à própria inserção deste livro na seqüência de obras analisadas, uma vez que não se trata propriamente de uma história nem de uma teoria do modernismo, que vimos analisando até aqui. A escolha desta obra se deve ao fato de que houve, a partir da década de 1960, o surgimento de um 'movimento' chamado pós-modernismo, que até certo ponto divergia da corrente modernista até então dominante hegemonicamente. Os motivos que levaram ao surgimento do pós-modernismo foram vários, e alguns deles serão comentados pelo próprio Portoghesi. Sem dúvida, a crescente crítica negativa que as realizações modernistas vinham sofrendo, especialmente desde a realização das obras de maior porte, desde os grandes conjuntos habitacionais até cidades inteiras (como Chandigarh e Brasília), contribuiu para enfraqueceras posições dos modernistas, ao mesmo tempo em que seus críticos ganharam terreno.

FOR AUTHOR USE ONLY

Para além de qualquer consideração programática, havia o anseio de muitos clientes que, insatisfeitos com as restrições (estéticas, dimensionais, funcionais) impostas pelo modernismo (especialmente em sua forma diluída, que não portava consigo sequer a aura das consideradas 'obras-primas' do estilo), desejavam algo mais do que os arquitetos modernistas estavam prontos a lhes entregar com seus projetos. Desta forma, crescia não apenas o espaço para os questionadores e os 'impuros', mas igualmente para propostas

alternativas ao modelo hegemônico (como pode ser constatado pela atípica carreira de HUNDERTWASSER, 2009).

No entanto, havia alguns fatores que se faziam bastante presentes no campo da arquitetura: não apenas a formação das últimas gerações de arquitetos havia sido realizada toda segundo os padrões modernistas (o que implicou, entre outras coisas, na perda de conhecimentos e referências que tinham sido correntes até o início do século XX), mas também era a arquitetura modernista que melhor correspondia (ao menos considerando as opções estilísticas surgidas até então) aos anseios das parcelas socialmente dominantes, o que havia levado o modernismo a seu grande sucesso comercial, a despeito da inconsistência de suas bases teóricas (que já analisamos).

Desta forma, um afastamento radical e completo das bases modernistas não apenas se constituía numa empreitada difícil (provavelmente realizável apenas ao custo de enormes esforços individuais), como arriscada comercialmente. Por outro lado, como já observamos anteriormente, é possível deduzir, tanto das obras construídas quanto da base teórica, que muitos arquitetos estiveram engajados com o modernismo devido a suas afinidades pessoais com o estilo e suas proposições e postura perante a arquitetura e a vida. Neste sentido, é possível que muitos destes arquitetos tivessem menos uma ligação 'teórica' com o modernismo e mais uma ligação derivada de seus habitus (BOURDIEU, 2004, p. 28), fazendo desta relação algo visceral e independente de bases racionais ou conscientes (mas nem por isso menos fortes).

Neste contexto, o pós-modernismo foi tanto uma reação à rigidez modernista quanto um modismo, uma maneira de acrescentar alguns elementos decorativos a uma arquitetura cuja concepção não diferia, essencialmente, do modernismo da qual derivava. Por isso, como observou Portoghesi, o termo pós-modernismo, em tudo ambíguo mas revelador da continuidade, mesmo que parcial, em relação ao modernismo, pode ser considerado o 'adjetivo mais incômodo e paradoxal' (PORTOGHESI, 1980, p. 15), ainda que o italiano o considere como indicador de uma 'ruptura' em relação ao modelo precedente.

FOR AUTHOR USE ONLY

Embora a repercussão pós-modernista tenha sido grande (especialmente após a Bienal de Veneza de 1980, presidida por Portoghesi), e seja muito instrutivo acompanhar as reflexões a este respeito feitas pelo arquiteto italiano, hoje sabemos que o pós-modernismo, em geral, não era mais que uma derivação, o modernismo superficialmente adornado cujos princípios básicos não eram colocados em questão. Assim, durante as décadas seguintes, arrefeceu o impulso pós-modernista em favor de uma abordagem pragmática praticamente isenta de um 'programa' específico, ou seja, um gradual assentamento dos conflitos conceituais em favor de uma abordagem essencialmente modernista, na qual são permitidos (e até apreciados) alguns arroubos expressivos, desde que voltados a manifestações da individualidade dos arquitetos do *star system* e/ou à afirmação publicitária dos comitentes.

Alguns exemplos retirados da pesquisa nos permitirão comprovar estas afirmações, para que o esforço teórico não possa ser confundido com uma abordagem parcial ou motivada pelas preferências pessoais do autor. Assim, vamos observar (figuras 4.18, 4.19 e 4.20) alguns empreendimentos de vulto, de realização atual, em importantes cidades européias, que nos permitem constatar a **permanência do modernismo**:

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 4.18 - Viena, 2017:
Conjunto comercial próximo à Estação Hauptbahnhof, em construção.
Foto do autor.

Figura 19 – Londres - Conjunto comercial vizinho à Estação Paddington.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 20 - Londres, 2017:
Conjunto residencial localizado no Parque Olímpico Elizabeth II. Note-se que o empreendimento, à época em construção, faz parte de um conjunto de ações do poder público voltadas ao desenvolvimento da região conhecida como 'East London'.
Foto do autor.

Estes exemplos, que nada têm de especial, nem são objeto de destaque fora de sua área específica de influência, retratam uma realidade mais ampla; poucos são os edifícios construídos nas grandes cidades de todo o mundo hoje que fogem do padrão modernista – quando muito, através do emprego da ornamentação, de algum elemento simbólico de cunho historicista, ou do emprego de formas extravagantes (especialmente quando se trata dos arquitetos do *star system)*, podem ser classificados como pós-modernistas, embora hoje a expressão já não esteja tão em voga. Em alguns casos, a procura pela distinção em meio ao conjunto de edifícios circundantes faz com que vejamos o retorno, quase irônico, de algumas tendências formais que foram empregadas pelos modernistas das primeiras gerações (figura 4.21):

Figura 4.21 - Londres:
Edifício comercial na região central (projeto de Norman Foster & Associates).
Foto do autor.

AUTHOR USE ONLY

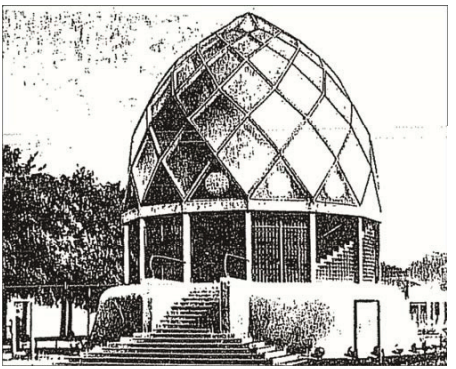


Figura 4.22 – Bruno Taut,
Pavilhão do vidro na Exposição do Deutscher Werkbund, 1914.
Fonte: Tafuri e Dal Co, 1976.

Se um retorno deste tipo, no qual algumas tendências formais, que poderíamos chamar de não ortodoxas em vista dos desenvolvimentos futuros da arquitetura moderna, representasse uma retomada das pesquisas formais dos arquitetos das primeiras gerações modernistas, que estavam mais próximas do sentido que em geral se associa ao conceito de 'arte moderna' e, portanto, também mais próximas da busca revolucionária e libertária que a crítica e a historiografia costumam associar (inadequadamente, pois não passam de associações discursivas que não se verificam na prática) à arquitetura moderna que se tornou o modelo dominante, poderíamos vê-las como sinais de uma renovação, ou ao menos de uma retomada da busca por melhores soluções. Porém, considerando não apenas o conjunto da obra dos autores deste projeto, mas igualmente a produção que domina o cenário das grandes cidades em todo o mundo, especialmente aquela materializada nas grandes obras, nos arranha-céus e, ainda mais intensamente, nas produções voltadas à função de representação do poder (político ou econômico), dominada pelos arquitetos do *star system*, sabemos que este episódio não significa uma retomada das pesquisas formais expressionistas (figura 4.22), mas apenas mais uma demonstração do uso de formas extravagantes na busca de efeitos espetaculares e de repercussão midiática, além da perpetuação da atitude de desligamento em relação ao tecido urbano existente, permanecendo a negação, tipicamente modernista, em relação ao entorno, à história, ao ser humano.

FOR AUTHOR USE ONLY

Portanto, sabemos que o pós-modernismo não apenas não significou uma alteração substancial nas expectativas em relação à arquitetura contemporânea, como constatamos que o modernismo continua sendo o padrão dominante. Diante destes fatos, passemos a analisar o texto de Portoghesi, cientes de que o autor, à época, não teria como prever este desenrolar sombrio, e, portanto, tenda a demonstrar uma atitude esperançosa que não se confirmou. Mesmo assim, iremos verificar o quanto das idéias e do 'espírito' modernista permeiam a obra de um autor que pretendia anuncia o fim do estilo, o que, diante dos fatos, não deixa de ser revelador a respeito da permanência modernista, aparentemente muito mais entranhada nas mentes destes arquitetos do que eles próprios estavam conscientes, ou do que, talvez, eles mesmos gostariam. Assim:

> [...] a situação dramática em que hoje se encontra a cultura arquitetônica, dividida entre a necessidade de romper com seu passado próximo, e a tentação de trazer deste as matérias-primas com que constrói o seu futuro. (p. 11).

A primeira observação deve ser a respeito da 'situação dramática': sabemos que a 'necessidade' de romper com o passado próximo se devia precisamente ao fracasso da arquitetura moderna em propiciar edifícios e cidades que atendessem às necessidades das pessoas (GEHL, 2015). Porém, a 'tentação' de trazer da arquitetura moderna as matérias primas para o futuro só poderia atingir aqueles que se sentissem, de algum modo, em sintonia com as propostas modernistas; caso contrário, a tendência seria oposta, ainda que, devido ao processo pelo qual o ensino da arquitetura, bem como as demandas comerciais, os arquitetos pudessem se ressentir de uma ausência de repertório e naquele momento pudessem se encontrar carentes de perspectivas alternativas concretas no desenvolvimento de novas propostas. Afinal, a dominância do modernismo não se constituiu em impedimento das pesquisas, nem faltavam antecedentes históricos sobejamente conhecidos (pensemos no Renascimento, no Art Nouveau e, mais recentemente, em Hundertwasser) de buscas por maneiras de criar uma arquitetura que não fosse simplesmente a repetição submissa dos padrões dominantes. Vejamos como Portoghesi analisa a condição de dominância do modernismo:

FOR AUTHOR USE ONLY

> A 'arquitetura moderna' - que constitui o grande modelo arquétipo da produção arquitetônica atual [...] garantida por uma sólida aliança com o poder, devido à sua identificação com a lógica produtiva do sistema industrial. (p. 12).

Se é verdade que a arquitetura moderna desenvolveu uma sólida aliança com o poder, isto não se deveu apenas à sua identificação com a 'lógica produtiva' industrial. Havia também (e isto nos interessa especialmente) a questão da ***forma***, uma vez que seria possível para o 'poder' optar por um padrão neoclássico (como aconteceu em determinado período), ou, ainda mais significativo (considerando o período em que ocorreu), por uma arquitetura Art Déco, que, durante alguns anos, foi a representação dominante do poder, antes que as formas modernistas tivessem sido reconhecidas pelas parcelas dominantes como o estilo que mais se adequava à sua representação e às suas expectativas em relação ao papel que a arquitetura deve representar para

estas parcelas no quadro político-cultural do século XX, indo além da representação simbólica para servir como ferramenta de dominação, no quadro de uma sociedade de controle e massificação. O papel representado pela forma pode ser entendido como uma manifestação *linguística*, um âmbito dos signos arquitetônicos que nos interessa de maneira central (e que analisaremos com mais detalhes no capítulo 5); vejamos como Portoghesi analisa este aspecto:

> [...] o estatuto funcionalista [...] é muito mais um conjunto de proibições, de reduções, de inibições, se quisermos, que define em negativo uma área linguística [...]. (p. 12).

De fato, o conjunto de proibições e negações 'funcionalistas' (aqui os termos são utilizados de maneira bastante livre e alternada) define esta área lingüística 'em negativo', mas aqui temos um ponto importante de nossa análise: é possível afirmarmos, em convergência com os estudos sobre os 'discursos' (CERTEAU, 2002 ; ORLANDI, 1990; entre muitos outros) que o 'silêncio', as elipses, as interdições constituem também, e por direito próprio, uma parte do discurso, e mesmo uma mensagem específica (BOURDIEU, 2007, p. 215), ou seja, o silêncio não é um 'nada' contido entre outras partes do discurso, mas contém em si parte do significado e, de acordo com a interação com as demais partes, compõe e modifica o sentido geral. No caso da arquitetura moderna, o 'silenciamento lingüístico', ou seja, a retirada dos elementos semânticos, significa uma mensagem em si mesmo, cujo significado último pode ser rastreado até o estabelecimento da arquitetura como ferramenta de dominação. Desta forma, ao analisar este silenciamento apenas como um fator de negação, sem estar atento ao seu fator afirmativo, resta mais uma vez reafirmada a pretensa 'neutralidade' ideológica deste aspecto do modernismo. Desta forma, Portoghesi (e, se não todos os pós-modernistas, ao menos o núcleo intelectual envolvido em sua formulação) não apenas não realiza a crítica necessária em relação ao modernismo, como também mantém a ponte que liga os dois 'movimentos', sobre a qual transitarão estes intelectuais e arquitetos durante os anos seguintes. Vejamos como o autor analisa este relacionamento:

FOR AUTHOR USE ONLY

> Toda a historiografia, pelo menos até há alguns anos atrás, considerou de modo evolucionista o Racionalismo como o ponto de chegada e como a síntese de todas as pesquisas anteriores [...] como superação de todos os estilos, como actuação definitiva de um programa que não pode ser alterado pelo menos enquanto a sociedade industrial não estiver extinta. (p. 13).

De fato, a historiografia não apenas teve esta postura, como também podemos observar, passados quase 30 anos, que a postura dos críticos e historiadores que ocupam posições centrais no campo não se alterou substancialmente, como constatamos, por exemplo, em relação ao livro de Frampton que analisamos, que continua a receber edições sucessivas. E o argumento, que também permanece, da relação entre sociedade industrial e arquitetura moderna, continua sendo uma maneira de elidir as questões mais profundas desta questão. No entanto, mesmo os 'pós-modernistas' mais empenhados, como Portoghesi, não propõe um avanço conceitual significativo:

> É possível que uma sociedade que pôs em causa os fundamentos nos quais o estatuto funcionalista se apoiava [...] não saiba sacudir o peso de uma herança paralisante. (p. 14).

FOR AUTHOR USE ONLY

Mais uma vez, a responsabilidade pelo estado em que se encontra o campo da arquitetura é colocada sobre os ombros da 'sociedade'; porém, foram os próprios membros do campo, ou melhor, aqueles ligados ao modernismo que conquistaram as posições dominantes, os responsáveis pela situação à qual a arquitetura chegou. Tendo promovido a diminuição da autonomia do campo em relação ás forças socialmente dominantes, os modernistas não apenas causaram um estrago monumental nas relações entre arquitetos e o restante da sociedade, colocando-se como coadjuvantes, e até como subalternos em relação a outros campos (notadamente a engenharia), como também estabeleceram um discurso messiânico que não apenas era impossível de se concretizar plenamente como ainda afastou a arquitetura das considerações mais corriqueiras das pessoas comuns; assim, como esperar que 'a sociedade' saiba sacudir o peso desta herança? Certamente, seria necessário um intenso trabalho interno ao campo para viabilizar não apenas discursos alternativos como também propostas efetivas de transformação (algo que o pós-modernismo, hoje sabemos, não foi capaz de oferecer). As razões disto podem ser deduzidas do próprio discurso de Portoghesi:

> [...] os expoentes mais corajosos e radicais da crítica ao Movimento Moderno foram obrigados a decidir-se, para definir a sua atitude, com o adjetivo mais incômodo e paradoxal: 'pós-moderno', o único que permitia claramente o repúdio de uma continuidade. (p. 15).

Afirmar que os pós-modernistas foram os expoentes mais corajosos e radicais da crítica apenas perpetua a postura modernista de sobre-valorizar aquilo que conhecem (ou desejam ver), alijando de seus discursos 'absolutos' uma parcela imensa da realidade à qual não conseguem (ou não desejam) ter acesso. Exatamente por isso, estes supostos radicais não conseguiram (ou não desejaram) encontrar nada para propor que não fosse justamente uma continuidade, ainda que ornamentada, do modernismo. A definição de pós-modernismo não era paradoxal, pois se tratava justamente de uma continuidade algo envergonhada - daí o incômodo, afinal o fracasso modernista já estava à vista de todos. Mesmo assim, a crítica permanece enviesada:

> Esta simplificação - que leva à sobreestimação do contributo histórico das grandes personalidades criativas e à diminuição ou anulação do contributo coletivo [...] estabelecia um conjunto de regras universais para a pesquisa arquitetônica, capazes de garantir uma correspondência entre o novo método e o 'espírito do tempo'. (p. 18).

FOR AUTHOR USE ONLY

A 'correspondência' que a simplificação supostamente garantiu, de fato nunca existiu, a não ser nos discursos modernistas. aceitar esta proposição apenas revela a incapacidade de realizar uma leitura diversa da modernista, ou aceitar esta leitura como correta. O 'espírito do tempo', no sentido aqui empregado, sempre foi algo muito mais amplo, mais complexo e nuançado do que as leituras simplificadoras (que incorrem sempre em autoritarismo) não alcançam. A ligação entre as práticas discursivas de reprodução (como a historiografia - BOURDIEU, 1996, p. 326) e o estabelecimento da dominância é reconhecida, mas não superada:

> A história do Movimento Moderno foi, antes, encarada à luz de uma espécie de *star-system* [...] coligados de modo evolucionista com uma só tradição, a do Movimento Moderno [...] das quais constituíam o ponto de chegada definitivo. [...] Constatada a estreita ligação entre a ideologia do Movimento Moderno e a historiografia que este criou à sua imagem e semelhança [...]. (p. 19).
>
> [...] abandonando a ligação insustentável de considerar aquilo que advém do Movimento Moderno demasiadamente belo e justo para que seja posto neste 'vale de lágrimas'. (p. 20).

> [...] a tradição da arte moderna, ligada por muitos historiadores, de modo demasiadamente mecânico, com os ideais da revolução e do progresso. (p. 20).

Com estas afirmações, seria de esperar que o autor propusesse algum avanço interpretativo significativo, mas, como veremos, isto de fato só acontece parcialmente. Porém, ele identifica as limitações da própria condição:

> À obsolescência dos princípios que guiaram durante cinquenta anos a pesquisa arquitetônica, o mundo cultural tem, até a data, reagido com indiferença, fingindo que nada se passa ou, quando muito, admitindo que é necessário uma revisão teórica marginal; apenas no mundo anglo-saxônico, menos provincial e conformista, se tentou definir a amplitude e a profundidade da crise, falando de arquitetura pós-moderna e de 'falência da arquitetura moderna'. (p. 26).

Como já vimos, o 'mundo anglo-saxônico' (e aqui vale a pena lembrar, mais uma vez, que nos interessam os ocupantes das posições centrais no campo) não tinha uma posição tão oposta ao modernismo quanto Portoghesi dá a entender. É certo que foi neste 'mundo' que o pós-modernismo teve seus primeiros e mais destacados representantes, mas esta generalização está longe de ser fidedigna; porém, também é certo que o arquiteto italiano ainda encontrava pouca ressonância em seu 'mundo' (lembrando a grande expressão da historiografia modernista italiana: "*depois da Segunda Guerra, a Itália foi o país em que se publicaram mais histórias da arquitetura moderna*". p. 163). Por isso, sua declaração talvez possa ser entendida mais como uma declaração política do que como uma análise objetiva. Vejamos mais algumas observações de Portoghesi a respeito das limitações do modernismo:

> O afastamento da natureza, a escolha de materiais artificiais, a relação visual e funcional com o universo da máquina foram os objetivos das tendências dominantes [...]. (p. 28).
> [...] um edifício moderno, depois de trinta ou quarenta anos, está já decrépito e a substituição de um grande número de partes corroídas é inevitável. [...] A arquitetura moderna, surgida para combater o desperdício inútil de decorações artificiais impostas pelo gosto eclético do século XVIII, adotada pelo capitalismo em ascensão para a sua ética de austeridade e de simplicidade [...] ainda mais, requer a contínua renovação de seu efêmero patrimônio. (p. 28).
> Na sua tendência para a simplificação, para a nudez, a arquitetura moderna tirou à forma o seu valor simbólico e transferiu-o, ao contrário, para a matéria. (p. 29).

FOR AUTHOR USE ONLY

Devemos mais uma vez contestar que a arquitetura moderna surgiu para combater algum desperdício; alguns discursos, absolutamente não fundamentados (como o de Loos, e, pior, aqueles que o sucederam citando-o apenas parcialmente e interessadamente) continham (e, até certo ponto, continuavam a conter) este tipo de afirmação, baseada em crenças e preconceitos, e foram tomados 'pelo valor de face' (como diria Bourdieu), sem a aplicação do senso crítico ou com um alinhamento explícito e intencional. Da mesma forma, podemos observar muito mais uma construção discursiva que defende uma 'ética de austeridade e simplicidade', construção oriunda (direta ou indiretamente) do 'capitalismo em ascensão', do que uma efetiva ética neste sentido; basta observar o estado atual de nossa sociedade perdulária e predatória em relação aos recursos naturais. Assim como a arquitetura moderna, que o representa, o capitalismo propõe, quando muito, a austeridade para 'os outros', ou seja, aqueles que não têm poder suficiente para se colocar do lado do consumo desenfreado.

Quanto à afirmação de que o modernismo tenha tirado à forma seu valor simbólico, devemos apenas recordar os comentários que já fizemos a respeito do papel do 'silêncio' nos discursos. O valor simbólico permaneceu na forma (não apenas), mas passou a uma condição de implícito, que conduz à perda gradual da consciência a seu respeito, contribuindo assim para a condução da arquitetura a um papel de ferramenta de dominação (ou o aprofundamento desta condição). Vejamos agora o que diz Portoghesi a respeito da relação com o passado, um dos pontos que o pós-modernismo se propõe a rever em relação ás posturas modernistas:

> Não se trata, obviamente, de recordar ou imitar o passado, mas de ter em conta que os testemunhos do passado são parte de nosso presente e que são fatores determinantes do equilíbrio ambiental. (p. 30).
> É fundamental percorrer criticamente o passado próximo e dividir corajosamente o que se mantém vivo do que está morto [...] A operação poderia resolver-se com uma dizimação dos grandes profetas, decerto não para lhes confiscar o direito à parte de glória, que historicamente mereceram, mas para desimpedir o caminho [...]. (p. 30).
> Os centros históricos e a sua expansão oitocentista [...] seriam contemporaneamente encarados como embalsamados no seu papel de reservatórios de valores e de símbolos para serem usados cada vez com uma maior parcimônia. (p. 31).

FOR AUTHOR USE ONLY

Em primeiro lugar, recordar ou imitar o passado são posicionamentos absolutamente válidos e aceitáveis, ao menos hipoteticamente. Foram as crenças modernistas que estabeleceram estas hipóteses como anátemas, e devemos lembrar que a ruptura promovida pelo modernismo esteve muito mais restrita à arquitetura produzida pelos profissionais e acadêmicos do que àquela produzida pelas pessoas comuns, que continuaram, ao menos enquanto puderam resistir às imposições do campo, ou enquanto estiveram imunes a elas, a se apropriar livremente das formas 'do passado' (que, em muitos casos, sequer chegaram a se constituir como formas do passado, estando integradas nos usos correntes ou vernaculares). A aceitação ingênua (ou interessada) desta premissa constitui um índice da ligação, voluntária ou não, submissa ou submetida, com a matriz modernista de pensamento.

Porém, a compreensão de que os testemunhos do passado 'são fatores determinantes do equilíbrio ambiental' representa um avanço conceitual importante, que sinaliza para as propostas que desenvolvemos nesta tese. No entanto, não se trata de dividir 'o que está vivo do que está morto' no passado próximo, pois isto seria apenas repetir, ainda que parcialmente, o que fizeram os modernistas (que afirmaram, *grosso modo*, que tudo estava morto); propor a 'dizimação dos profetas' não se constitui numa operação de reabilitação da relação com o passado, apenas seria a repetição do que qualquer luta pela dominância num campo realiza (BOURDIEU, 2004). A reabilitação do passado teria que acontecer através da incorporação livre de qualquer elemento, artificial ou natural, em qualquer situação e contexto, desde que condizente com a condição de sustentabilidade simbólica (como veremos no capítulo 6).

Além do mais, a 'dizimação dos grandes profetas', para além da luta específica pelas posições no campo, ocupadas então pelos sucessores daqueles ('desimpedir o caminho'), seria em tudo desnecessária e supérflua, desde que houvesse a compreensão de que os mesmos não são de fato merecedores de algum tipo de 'glória', uma vez que foram os arautos de uma transformação ambiental nefasta que SALINGAROS (2008) chega a definir como 'crime contra a humanidade'. Colocados historicamente em seu devido lugar, ou seja, de arquitetos que lutaram com todas suas armas para ocupar e dominar o campo, e que conseguiram este intento utilizando (consciente e intencionalmente ou não) uma série de afirmações sem fundamento, ou apenas

FOR AUTHOR USE ONLY

se alinhando com e servindo aos interesses das parcelas socialmente dominantes, não seria necessária uma ação de 'dizimação', que transformaria os 'profetas' em mártires, mas que não deixaria de lhes prestar imerecida homenagem. Portanto, o que vemos aqui é a continuação da submissão aos pressupostos modernistas, através do culto a estes personagens.

Desta forma, a afirmação de que os centros históricos seriam encarados como 'embalsamados' condiz apenas com aqueles que continuam dentro destes estreitos limites conceituais. Porém, e aqui vemos não apenas uma mudança, mas também um efetivo avanço na compreensão das questões relativas à arquitetura e às cidades, Portoghesi vai além do repertório de idéias modernistas:

> [Na cidade moderna] a servidão do homem a finalidades extra-humanas, contraditórias em relação às necessidades reais da pessoa, assumiu formas extremas e paradoxais [...] a distância psicológica da natureza [...]. (p. 30).
> [...] paralelamente aos equilíbrios ambientais da natureza, se deveria desenvolver **uma ecologia dos equilíbrios ambientais artificiais**, de um rigor preciso, estaríamos em condições de dar uma resposta, não setorial mas global, ao problema da sobrevivência. (pp. 32-33).

FOR AUTHOR USE ONLY

Vemos aqui surgir um rudimento da idéia de sustentabilidade simbólica, que nos seve de fundamento. Portanto, podemos perceber que, talvez pela dimensão do desastre modernista, autores como Portoghesi já estivessem diante da opção conceitual que, segundo nosso entendimento, viria a se constituir como uma alternativa realista para a crise enfrentada pelas cidades contemporâneas; no entanto, estes autores avançaram pouco nesta direção, por ainda permanecerem dentro da esfera de influência do pensamento modernista, como podemos constatar pelas afirmações que seguem:

> Acerca da 'unidade' de Marselha [...] como conjunto de unidades habitacionais [...] a unidade é uma farsa. [...]. **Obra-prima** de virtuosismo de volume [...]. (p. 37, grifo nosso).
> [...] Plan Voisin [...] **ficou, infelizmente, no papel**; mas, pelo menos no que diz respeito à Ville Radieuse, quem defende a impossibilidade de julgar esta hipótese de cidade por falta de realização prática, esquece que a terra está coberta de fragmentos infinitos tirados desta utopia, mais do que suficientes para se fazer uma ideia dos resultados da sua generalização. (p. 39, grifo nosso).
> [...] peças de decoração, como as desenhadas por Le Corbusier, por Mies van der Rohe, por Breuer, [...] mal conseguem desempenhar a sua função primária e são, antes do mais, **magníficas esculturas para admirar**. (p. 41, grifo nosso).

> [...] o museu ideal das **obras-primas**, que a arquitetura moderna certamente contribuiu para encher [...]. (p. 43, grifo nosso).

Com esta perspectiva, não é de se admirar que grande parte do que foi produzido pelos pós-modernistas não seja mais do que um tipo de modernismo ornamentado. Continuando a afirmar que uma monstruosidade como a 'unidade' seja uma obra prima (mesmo reconhecendo que é 'uma farsa'); que é uma infelicidade que o Plan Voisin tenha ficado no papel (mesmo apontando para o fato da generalização de uma proposta como a Ville Radieuse ter deixado marcas em todo o mundo, que o arquiteto apenas sugere, mas não ousa afirmar, serem deletérias); que peças de mobiliário que não servem para as funções para as quais, supostamente, foram projetadas, sejam 'magníficas esculturas; e que, finalmente, a arquitetura moderna tenha produzido 'obras-primas (nunca devidamente qualificadas, mantendo a postura modernista de tomá-las como fenômenos auto-explicativos), apenas confirma nossa afirmação da permanência da submissão aos preceitos modernistas, mesmo por parte de autores considerados (e que se consideram) críticos ao modernismo. O próprio Portoghesi, aliás, explicita esta relação:

> O Post-Modern é mais evolucionista do que revolucionário; não nega a tradição moderna mas interpreta-a liberalmente, integra-a, percorre criticamente as suas glórias e erros. (p. 47).

FOR AUTHOR USE ONLY

O percurso crítico, segundo nossa ótica, está intrinsecamente limitado pela aceitação prévia das 'glórias' modernistas, que, como dissemos, não são nunca explicadas e qualificadas, ao mesmo tempo em que os erros são notórios e extensamente detalhados por uma série de críticos, inclusive Portoghesi, como podemos observar nas citações que seguem:

> [...] o tributo pago pela arquitetura moderna ao mito da tecnologia e da industrialização [...] guiada mais por uma aliança entre a lógica do lucro e a religião da técnica, do que por exigências racionais. (p. 38).
> [...] acreditar na industrialização [...] só porque Mies van der Rohe estava convencido disso, nos anos vinte. Um típico exemplo dos erros que se continuam a fazer em nome desta fé religiosa na indústria [...]. (p. 38).

De certa forma, no entanto, se trata de uma crítica superficial e fácil, uma vez que se tornou quase um lugar-comum, empregado indistintamente por pensadores de vários matizes ideológicos, criticar a industrialização, dada suas

consequências materiais perceptíveis. A crítica, porém, não avança conceitualmente, e o autor retrocede às posições de aceitação dos pressupostos modernistas:

> Le Corbusier [...] em Chandigarh, recupera a sequência de arcos das termas romanas e a intersecção das ordens do Campidoglio de Michelangelo. (p. 52).
> Philip Johnson [...] reconhecendo a natureza estilística [...] da linguagem elaborada dos mestres europeus do funcionalismo, colaborando com Mies van der Rohe na realização do Seagram Building tinha, entre outras coisas, participado na definição de uma **obra-prima indiscutível** da arquitetura moderna mais ortodoxa. (pp. 52-53, grifo nosso).
> As casas de Av. Etiopia de Ridolfi, a **obra-prima** do neo-realismo arquitetônico [...]. (p. 60, grifo nosso).

Mais uma vez, vemos Jeanneret-Gris colocado em pé de igualdade com algum autor reconhecido como 'mestre' do passado; o culto ao suíço é acrítico, fundamentado somente na idolatria (considerando todo o conjunto de críticas que os próprios apologistas, como Benevolo[26], apontam, e a ausência da elaboração de justificativas, além das tautológicas, para estes juízos), e se mantém na proporção messiânica que Jeanneret-Gris criou para si próprio. Além disso, permanecem os juízos, muito liberalmente proferidos, a respeito das supostas 'obras-primas', por vezes acrescidos de adjetivos como 'indiscutíveis', que não apenas mantém o historiador no círculo apologista, como ainda pretendem impedir um discussão que, como sabemos e o próprio livro que analisamos registra, ganhava densidade e amplitude. Afinal, não faltavam avaliações que continuavam a decretar (erroneamente) o 'fim' do modernismo:

> Charles Jenks, [...] com lúcida ironia, fixa até a data exata [...] da morte da 'arquitetura moderna': [...] 15 de julho de 1982, com a destruição [...] do

FOR AUTHOR USE ONLY

[26] Benevolo, em sua grandiosa 'História da arquitetura do Renascimento', cita eventualmente alguma opinião de Corbusier (cujo conhecimento histórico era, como já vimos, parcial e enviesado), como um tipo de 'parâmetro avaliativo', considerando o suíço como emissor de 'juízos últimos' a respeito de grandes obras renascentistas – que, diga-se de passagem, não careciam de mais confirmações, dada a aclamação, popular e erudita, recebida ao longo dos séculos. Aparentemente, mais do que 'confirmar' estes juízos favoráveis já longamente consolidados, as citações a Corbusier visavam introduzir seu nome entre os 'grandes' de todos os tempos, além de criar para ele uma 'aura' de sapiência, de bom senso e de integração a um fluxo histórico contínuo, do qual ele próprio havia criado um cisma a partir de seus escritos e declarações (BENEVOLO, 2017). A operação, observada hoje, mais do que contribuir para a pretendida 'aura' do suíço, lança um certo grau de descrédito sobre o trabalho do historiador italiano.

> complexo Pruitt-Igoe, construído em 1951 [...] e premiado então pelo Instituto dos arquitetos americanos. (p. 45).

É interessante observar que a 'morte' da arquitetura moderna já havia sido decretada mais de uma vez, pelo menos desde os anos 60, mas os fatos contradiziam estes decretos, que, de tempos em tempos precisavam ser reafirmados (sempre à revelia dos fatos). Mas vale também a pena ressaltar o fato de que obras como Pruitt-Igoe haviam sido louvadas e premiadas, algumas até mesmo antes de sua efetiva implantação, demonstrando o quanto o campo esteve dominado pelas concepções modernistas; nunca houve retratações oficiais para estas honrarias, a rigor imerecidas. Não seria de se esperar, aliás, outra postura do campo, dada a posição no mínimo ambígua dos supostos 'críticos' pós-modernistas, como podemos observar em comentários como o seguinte:

> Louis Kahn [...] afirmar-se como o máximo expoente da cultura arquitetônica americana e adquirir o papel místico de 'poeta das instituições'. [...] O segredo desta **qualidade elementar e absoluta** [...] poder-se-ia traçar a história compositiva em **termos bíblicos** [...] quanto o sucessivo debate sobre a arquitetura deve a este profeta desarmado [...]. a **garantia da qualidade** está ligada à elementaridade [...]. Louis Kahn atravessou **como um meteoro o céu da arquitetura** [...] A mensagem poética **cheia de fé** e de esperança deste frágil **profeta** [...]. (pp. 85-89, grifos nossos).

FOR AUTOR REVIEW ONLY

Vemos aqui que o caráter messiânico atribuído a alguns personagens modernistas não deriva necessariamente destes próprios personagens, mas da postura de apologistas que não se constrangem de utilizar adjetivos de tom grandioso, como 'em termos bíblicos' que vemos aqui. Neste contexto, a 'qualidade absoluta', é 'garantida' pelo 'meteoro' no 'céu' da arquitetura. O 'profeta' vem para pregar com sua 'mensagem poética cheia de fé'. Como superar o modernismo com esta postura mais do que submissa, que se entrega em tons místicos a uma veneração sem limites? Qual a credibilidade que pode ser atribuída às críticas emanadas a partir desta perspectiva? Como conciliar estas afirmações com as constatações, quase prosaicas, que faz o autor, como a seguinte:

> [...] um sentimento coletivo difundido, da reação a uma cultura que com a sua pretensão de universalidade, produziu efeitos funestos [...]. (p. 92).

Não deveriam os 'profetas' que produziram estes reconhecidos 'efeitos funestos' terem suas 'profecias' reavaliadas, e passarem a serem reconhecidos como simples personagens cujos interesses e preferências os levaram a, através de sua arquitetura, servirem aos mais terrenos senhores do poder? mantida a crença nos 'falsos profetas', resta tentar conciliar a constatação dos desastres produzidos com um discurso cada vez mais hiperbólico e tautológico:

> [...] os New York Five. Em 1969, Kenneth Frampton [...] apresenta como um fenômeno homogêneo a obra do grupo [cuja obra] mantém ligações com o neo-racionalismo europeu; mas é esta operação que os mantém unidos: uma reciclagem da expressão racionalista de Le Corbusier e de Terragni [...] que não propõe um revival mas uma leitura a posteriori do exterior das conquistas do Movimento Moderno. (pp. 99-100).

Já vimos o quanto Frampton tem de crença e compromisso com o modernismo. Ao inglês é atribuído o caráter de referência, passada de maneira automática para a crítica 'pós-moderna', demonstrando mais uma vez a continuidade entre os 'movimentos'. As 'conquistas' do movimento moderno não são conquistas arquitetônicas ou urbanísticas (no sentido humanístico), apenas conquistas internas ao campo, com a quais os 'pós-modernistas' não dão sinais de desejar romper, pois assim se aproveitam das posições já conquistadas, aplicando um receituário de adaptações superficiais para atender as exigências do mercado (que espera mais do que o modernismo poderia oferecer), mas sem romper com as crenças estabelecidas. Portoghesi apenas constata o dilema:

> [...] os paradigmas formais que nos continuam a perseguir depois do fim do Movimento Moderno. (p. 101).

Não espanta que estes paradigmas continuem a 'perseguir' estes arquitetos, pois em nenhum momento eles parecem querer estabelecer uma crítica efetiva, nem abrir mão das posições conquistadas no campo e no mercado. Assim, continuam a admirar e louvar personagens que se mantém, a rigor, modernistas:

> Dos limites do neo-racionalismo, salva-se a figura mais fascinante do atual horizonte europeu: Aldo Rossi [...] a sua paixão intelectual pelo loosiano rigor [...]. "nunca distingui entre arquitetura moderna e outra [...]". (pp. 157-158).

FOR AUTHOR USE ONLY

> [...] confirmando a raiz humanista de seu pensamento [...] como explicar [...] o contraste evidente entre a 'quente humanidade' da personagem de Rossi e o 'frio' impassível de suas obras? (p. 160).

Talvez uma explicação, mais corajosa do que a tergiversação de Portoghesi, seja, simplesmente, que a explicação para o referido contraste seja que a 'personagem' de Rossi, por mais 'quente' que pareça a Portoghesi, não se reflete na arquitetura, cujo 'frio' impassível nada mais é do que uma manifestação de sua filiação modernista. Afinal, o próprio Rossi não vê, nem pretende, distinção entre arquitetura moderna e outra, o que só é possível estando cego para as evidentes diferenças (capítulo 5). Não se trata de uma escolha pessoal, as diferenças são objetivas, e percebidas por muitos; porém, os modernistas parecem ter sido sempre cegos para o mundo que os rodeia, enxergando apenas as imagens interiores que suas imaginações desenvolveram a partir dos 'ensinamentos' de seus 'mestres'. Diante deste quadro, Portoghesi completa sua leitura:

> O que é certo é que nós vemos o passado e o presente através da lente da arquitetura moderna. (p. 171).

FOR AUTHOR USE ONLY

É um fato que a arquitetura moderna estabeleceu os padrões interpretativos dominantes no campo. Porém, o 'nós' ao qual Portoghesi se refere não inclui, como ele dá a entender, todas as pessoas. Este é o mesmo 'nós' que já observamos nos autores que analisamos, tão característico da postura modernista, que se pretende universal sem conseguir perceber que, mesmo a seu lado, existe, e felizmente sempre existiu, um mundo muito mais amplo e complexo, que nunca caiu totalmente sob o jugo modernista. Mesmo quando o modernismo dominou sem encontrar quem pudesse combatê-lo eficazmente, tanto o homem comum que, em qualquer lugar do mundo, construiu sua própria casa com as próprias mãos, quanto arquitetos dotados de um verdadeiro humanismo (pensemos em Hassan Fathy) estiveram envolvidos na atividade construtiva sem se deixarem escravizar pelos ditames de uma cultura totalitária que só atendeu aos interesses das parcelas socialmente dominantes que não puderam compreender a insensatez de sua dominação auto-destrutiva. Portanto, NÓS não vemos o passado, nem o presente, através da lente da arquitetura moderna, e desenvolvemos as observações dos capítulos seguintes sob esta perspectiva.

* * *

A análise das obras que apresentamos aqui poderia se estender indefinidamente. Há muitas outras obras sobre o modernismo, algumas inclusive que se tornaram também referenciais do campo. Inclusive porque a manutenção desta construção discursiva, reafirmando os julgamentos modernistas mesmo a despeito dos fatos em contrário, sempre foi necessária para a manutenção da dominância (reprodução da situação do campo), além de significar o sistema de admissão para as posições privilegiadas no campo (BOURDIEU, 2004). Porém, continuar com esta dissecação seria redundante, (além de extenuante para os eventuais leitores), pois consideramos que o que apresentamos até aqui neste capítulo já é suficiente para deixar claro nosso ponto: a arquitetura moderna se tornou o grande sucesso (comercial e de crítica) que veio a ser, a ponto de se tornar hegemônica no campo e se tornar, em muitas situações, como a única linguagem disponível e conhecida, vindo a se constituir como um novo 'vernáculo', não devido a suas características intrínsecas, nem devido ao fato de ela representar ou simbolizar o 'espírito do tempo'. Este sucesso foi determinado: 1 – por um esforço contínuo e difuso, mas coordenado (pelo efeito de 'orquestração dos habitus' de que nos fala BOURDIEU - 1997, p. 117, não por algum tipo de 'conspiração'), de um conjunto de intelectuais (alguns muito competentes e preparados) em promover um conjunto de idéias que, a rigor, não tinham fundamento na realidade, mas nas quais estes intelectuais (arquitetos incluídos) passaram a crer com fervor religioso; e 2 – pelo fato de esta arquitetura ser aquela que melhor correspondia aos anseios das parcelas sociais dominantes. À medida em que estes anseios se modificaram, a arquitetura moderna também o fez, vindo a surgir sub-correntes, como o pós-modernismo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, tendo estudado em profundidade a crítica e a historiografia modernistas, partindo de seus embasamentos teóricos, podemos avançar para nossas análises das cidades, com a convicção esclarecida de que não é necessário nos sujeitarmos ao padrão modernista de interpretação.

No próximo capítulo, vamos realizar uma análise empírica de alguns ambientes urbanos, buscando, não a partir do conhecimento teórico, mas do confronto prático com a realidade, encontrar os elementos que caracterizam a

arquitetura modernista e a distinguem dos demais estilos, de modo a identificar as características desta arquitetura que se manifestam e são perceptíveis. A partir desta análise, poderemos, o mais distantes possível das influências culturais e intelectuais que os modernistas incutiram em nossa sociedade, realizar avaliações urbanas, em busca da 'sustentabilidade simbólica' (capítulo 6).

FOR AUTHOR USE ONLY

5. Estilo, maneira: princípios da identificação formal do modernismo.

Style, manner: principles of the formal identification of modernism.
Stile, modo: principi dell'identificazione formale del modernismo.

If you eat out of the hand of this sterile architecture,
it arouses the suspicion that you like the taste.
Hundertwasser

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste capítulo, trataremos de estabelecer princípios para uma possível identificação formal das edificações modernistas.

Começaremos verificando a possibilidade de se reconhecer empiricamente diferentes estilos nos edifícios, e que níveis de diferenciação é possível constatar; obteremos daí uma amostragem que constituirá uma classificação provisória, a qual iremos comparar com os modelos interpretativos estabelecidos na literatura crítica e historiográfica canônica. A partir daí, podermos colocar à prova o modelo explicativo adotado por nós, que estabelece que houve uma ruptura formal inequívoca entre o estilo modernista e os estilos precedentes.

Tendo estabelecido a possibilidade de reconhecer estilos diversos e constatar a ruptura formal, procuraremos estabelecer quais elementos formais podem ser tomados como definidores da arquitetura moderna.

Como uma referência de controle e comparação, passaremos a analisar algumas características do estilo Art Déco, já que este estilo teve seu surgimento, difusão e auge aproximadamente no mesmo período em que surge o modernismo (as primeiras décadas do século XX), de modo que, além do contexto em comum, ambos compartilham algumas premissas, mas que resultam em manifestações formais diversas. Deste modo, será possível analisar a coerência e a pertinência das propostas teóricas do modernismo, em relação ao período em que foram elaboradas.

Assim, analisaremos a amplitude da manifestação, ou seja, a dispersão do estilo Art Déco pelo mundo; a coerência estilística, ou seja, o grau de convergência formal entre diferentes manifestações do estilo; a questão da 'estética das máquinas', uma vez que o Art Déco apresenta uma forte ligação com o mecanicismo e as novidades tecnológicas do período, mas segue – em termos formais – por um caminho totalmente diferente do modernismo; e, por fim, a dispersão temporal das manifestações Art Déco, ou seja, o arco de tempo em que se pode observar a realização de obras no estilo, e em que medida este arco temporal coincide com o estabelecido na literatura crítica e historiográfica.

FOR AUTHOR USE ONLY

In this chapter, we will establish principles for a possible formal identification of modernist buildings.

We will start by verifying the possibility of empirically recognizing different styles in buildings, and what levels of differentiation it is possible to verify; we will obtain a sampling that will constitute a provisional classification, which we will compare with the interpretative models established in the canonical critical and historiographic literature. From that point, we can test the explanatory model adopted in the research, which establishes that there was an unequivocal formal break between the modernist style and the previous ones.

Having established the possibility of recognizing diverse styles and verifying the formal rupture, we will try to establish which formal elements can be taken as defining modern architecture.

As a reference for control and comparison, we will analyze some of the characteristics of the Art Deco style, since it had its emergence, diffusion and heyday at about the same period in which the modernism arose (the first decades of the 20th century), so that, in addition to a common context, both share some premises, but which result in different formal manifestations. In this way, it will be possible to analyze the coherence and relevance of the theoretical proposals of modernism, in relation to the period in which they were elaborated.

In this way, we will analyze the amplitude of the manifestation, that is, the dispersion of the Art Deco style around the world; the stylistic coherence, that is, the degree of formal convergence between different manifestations of the style; the issue of 'machine aesthetics', since Art Deco has a strong connection with mechanicism and technological novelties of the period, but follows - in formal terms - a totally different path from modernism; and, finally, the temporal dispersion of the Art Deco manifestations, that is, the arc of time in which one can observe the emergence of works in this style, and to what extent this temporal arc coincides with that established in the critical and historiographic literature.

PDF AUTHORISE ONLY

In questo capitolo, cercheremo di stabilire principi per una possibile identificazione formale degli edifici modernisti.

Inizieremo verificando la possibilità di riconoscere empiricamente diversi stili negli edifici e quali livelli di differenziazione è possibile verificare; otterremo un campionamento che costituirà una classificazione provvisoria, che compareremo con i modelli interpretativi stabiliti nella letteratura canonica, critica e storiografica. Da lì, possiamo mettere alla prova il modello esplicativo adottato da noi, che stabilisce che c'è stata una rottura formale inequivocabile tra lo stile modernista e gli stili precedenti.

Avendo stabilito la possibilità di riconoscere diversi stili e di osservare la rottura formale, cercheremo di stabilire quali elementi formali possono essere presi come definizione dell'architettura moderna.

Come riferimento per controllo e confronto, analizzeremo alcune delle caratteristiche dello stile Art Deco, poiché questo stile ha la sua apparenza, diffusione e culmine all'incirca nello stesso periodo in cui sorge il modernismo (i primi decenni del XX secolo), così che, oltre al contesto comune, condividono alcune premesse, ma risultano in manifestazioni formali diverse. In questo modo, sarà possibile analizzare la coerenza e la rilevanza delle proposte teoriche del modernismo, in relazione al periodo in cui sono state elaborate.

In questo modo, analizziremo l'ampiezza della manifestazione, cioè la dispersione dello stile Art Deco in tutto il mondo; la coerenza stilistica, cioè il grado di convergenza formale tra le diverse manifestazioni dello stile; la questione dell'estetica della macchina, poiché l'Art Deco ha un forte legame con il meccanicismo e le novità tecnologiche del periodo, ma segue - in termini formali - un percorso totalmente diverso dal modernismo; e, infine, la dispersione temporale delle manifestazioni Art Deco, cioè l'arco di tempo in cui si può osservare l'esecuzione di opere nello stile, e fino a che punto questo arco temporale coincide con quello stabilito nella letteratura critica e storiografica.

O modo como julgamos as obras culturais de nosso tempo está, invariavelmente, condicionada pelas classificações estabelecidas como dominantes no campo de produção destas obras, além do sistema de classificação mais amplo, dominante socialmente e ligado às instâncias de poder. Como dominantes, estes sistemas de classificação gradualmente atingem a condição de implícitos, permanecendo inconscientes (ou apenas parcialmente conscientes), constituindo-se na *doxa*[1].

Desta forma, a análise das produções de um determinado campo, em um determinado momento, caso se restrinjam a aplicar o sistema de classificação vigente neste campo, tenderão a reconhecer e a conformar-se à doxa, mesmo quando se posicionarem de modo contrário[2] às posições dominantes. Buscando um posicionamento o mais possível isento dos condicionamentos impostos ao Campo da Arquitetura e do Urbanismo pelo domínio hegemônico (ao menos no âmbito crítico) dos pressupostos modernistas (condicionamentos que entendemos haver demonstrado no capítulo 4), precisamos estar atentos para, ao realizar nossas análises, não incorrermos no erro de aplicar estes pressupostos de maneira inconsciente, visto que nossa formação (avaliativa, mas em parte também cognitiva) se deu dentro deste campo. Além disso, os próprios instrumentos de problematização do campo são formados a partir da doxa, de modo que tudo aquilo que não corresponde a ela é remetido ao espaço do 'impensável'[3], de modo que o campo tende a não se afastar da doxa, a não ser em momentos de crise.

Por conta destas observações, está claro que uma análise como a que propomos, que pretende estabelecer uma leitura não convencional a respeito de alguns ambientes urbanos (notadamente aqueles que contêm elementos do patrimônio arquitetônico, mas potencialmente não restrita a estes) não poderia

FOR AUTHOR USE ONLY

---

[1] Como o campo artístico, cada universo erudito possui sua doxa especifica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que é preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito.' BOURDIEU, 2001, p. 122.

[2] 'Todos aqueles engajados no campo, defensores da ortodoxia ou da heterodoxia, partilham a adesão tácita a mesma doxa que torna possível a concorrência entre eles e lhes impõe seu limite.' BOURDIEU, 2001, p. 124.

[3] 'Esses pares de oposições especificam [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legitimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista.' BOURDIEU, 2001, p. 122.

ser realizada a contento utilizando as ferramentas conceituais e analíticas disponibilizadas pelo campo e aí tidas como legítimas, nem igualmente utilizando simplesmente outras que se constituem como o oposto daquelas, uma vez que a simples oposição especular não deixaria de se inserir no âmbito da mesma doxa.

Assim, quando, no capítulo precedente, expusemos a idéia de realizarmos leituras *a contrario* daquelas estabelecidas pelos modernistas e seus apologistas, devemos lembrar que estas leituras não podem ser reduzidas a meras inversões das primeiras[4]. Nossas análises, embora se contraponham (ao menos parcialmente) às modernistas, devem ser estabelecidas a partir da composição entre uma base conceitual (que contém contraposições às leituras modernistas) e um confronto empírico com a realidade, mediado por aquela base.

Este confronto empírico necessita, portanto, do estabelecimento da base conceitual que lhe servirá de fundamentação e fornecerá as ferramentas conceituais e metodológicas necessárias para sua efetivação. Enquanto uma parte desta base conceitual pode ser obtida a partir do trabalho teórico, outra parte deve ser buscada empiricamente, para que a realidade se interponha, na medida do possível, aos condicionamentos da doxa. Portanto, ao tratarmos da questão da forma arquitetônica - uma das forças componentes da Ambiente Simbólico e expressa nos diferentes estilos[5] - devemos ter em conta que o reconhecimento destes estilos está, ao menos em parte, condicionado pela doxa vigente no Campo. Portanto, o reconhecimento não pode ser dado como previamente estabelecido, mas deve ser submetido a um processo de verificação, buscando constatar o grau de diferenciação e classificação que é possível obter a partir da experiência direta nos espaços urbanos.

É importante ressaltar que o procedimento que propomos não é uma novidade; os precedentes são vários, mas nosso diálogo se dá mais diretamente com as obras de LYNCH (1975), JACOBS (1985), GEHL (2013) e

FOR AUTHOR USE ONLY

[4] Inclusive porque esta tese, ainda que transitando por referências transdisciplinares, está inserida no Campo da Arquitetura e do Urbanismo (na vertente patrimonial), tanto em sua realização quanto em sua intenção; por conta disto, seria ingênuo imaginar que estaríamos alheios às normas do campo, e equivocado propor tal alheamento.

[5] Para uma discussão abrangente a respeito dos estilos, reportamo-nos a GOMBRICH (2012), especialmente pp. 195-216.

GEHL e SVARRE (2013). Jacobs já alertava para o potencial heurístico da observação dos espaços urbanos:

> It is important to get involved with what we see, to learn from the observed urban environment and to use what we learn to help answer questions of concern […]. Urban planners should employ observation as an analytic and decision-making tool more consciously and regularly than we have done. (1984, p. 37)

Desta forma, as análises urbanas que nos propomos a realizar (vide capítulo 8) devem ser precedidas por um reconhecimento bastante específico:

A) primeiramente, em alguns espaços urbanos, verificar a possibilidade de se reconhecer diferentes estilos nos edifícios, e que níveis de diferenciação é possível verificar. Evidentemente, partimos do pressuposto (estabelecido no campo), de que existem os estilos e que os mesmos são reconhecíveis e classificáveis (embora não necessariamente pelos critérios vigentes na doxa do campo). Para esta etapa, procuramos alguns espaços urbanos que nos permitam estabelecer contato com edificações de diferentes épocas e padrões formais, de modo a contar com uma amostragem representativa para esta questão, sem a necessidade de recorrer a um número grande de exemplos.

FOR AUTHOR USE ONLY

B) depois, comparar, ainda que sucintamente, a classificação obtida pela observação com os modelos interpretativos estabelecidos (os 'períodos' ou 'estilos' da historiografia canônica), para verificar se entre ambos há uma convergência, e em que grau, colocando também à prova estes modelos, à medida que eles correspondam, ou não, com os exemplos encontrados;

C) depois, colocar à prova também o modelo explicativo adotado por nós, que estabelece, a partir dos referenciais teóricos e da observação prévia (ver capítulo 1), que houve um processo de ruptura formal (que também se manifesta em outros âmbitos) produzido pela inserção, nos ambientes urbanos, da arquitetura modernista, sendo, portanto, necessário constatar se esta ruptura pode ser percebida;

D) por fim, sendo possível reconhecer os estilos e constatar a ruptura formal, elencar quais elementos formais são reconhecíveis como definidores da

Arquitetura moderna, para, a partir destes elementos, estabelecer uma especificação formal – de consequências eco-simbólicas – que nos permita realizar a inserção de objetivação participante (ver capítulo 2) munidos do conhecimento necessário para realizar leituras que não estejam restritas à doxa (modernista) do campo.

Em seguida, passaremos a descrever a realização e os resultados obtidos em cada uma das etapas,

A) Reconhecimento da existência e grau de diferenciação dos estilos.

Como nosso objetivo nesta etapa é apenas a identificação do fenômeno, não se mostra necessário realizar operações complexas os repetir numerosas identificações. A escolha dos ambientes urbanos examinados se deu inicialmente pelo arco temporal no qual estes espaços urbanos vêem sendo habitados por sociedades urbanas, e a permanência, neles, de edificações remanescentes de diversas épocas ou períodos, de modo a possibilitar, com a menor utilização de recursos, a observação mais variada de diferentes estilos, ou maneiras de construir, ou técnicas construtivas (que também se manifestam através de alterações formais), ou uso de materiais, todos estes fatores podendo estar manifestos simultaneamente ou separadamente, em diversos graus.

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, dentre as cidades definidas como objetos da pesquisa, Roma é a que apresenta o maior arco temporal de ocupação contínua e com exemplares remanescentes. Para obter uma amostragem de confirmação, entre as várias possibilidades optamos por examinar espaços urbanos de Veneza, que conta com um conjunto histórico bastante amplo e diversificado; a principal diferença entre as duas cidades é o fato de Veneza conter um tecido urbano que conserva mais as características da cidade como ela se desenvolveu originalmente (BENEVOLO, 2017, pp. 201-206), ao passo que Roma sofreu ao longo dos séculos extensas transformações, que alteraram significativamente seu desenho (figura 5.1). Caso as observações destes dois espaços urbanos se mostrasse insuficientes para as finalidades desta etapa da pesquisa, outros conjuntos urbanos seriam analisados, podendo a pesquisa se estender em busca de mais diversificação, até o limite do conjunto de cidades da pesquisa, o que poderia resultar na negação da possibilidade de reconhecer a existência

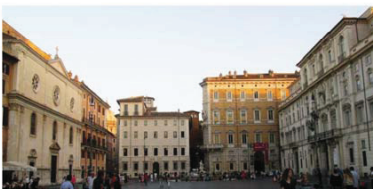
dos estilos, ou da possibilidade de percepção de algum grau de diferenciação entre os estilos definidos conceitualmente.

Figura 5.1: Roma, região central.
Note-se a diferença de nível (flecha) entre o pavimento da ocupação atual da cidade e o pavimento da escavação arqueológica, situado bem abaixo.
Foto e edição do autor.

Como já descrito na metodologia, a escolha, nas cidades escolhidas, dos espaços de amostra não se deu através do recurso teórico (ou seja, a opção por espaços considerados 'importantes' ou 'significativos' pela historiografia ou a crítica), mas pelo contato direto com o tecido urbano e a identificação dos sinais neles contidos que nos permitam avançar em direção ao conhecimento buscado. Iniciando por Roma, apresentaremos algumas imagens que contêm elementos suficientes para a análise pretendida (figuras 5.2 a 5.52):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figuras 5.2 a 5.52 (esta página e seguintes) – Roma:
Vistas de diversos edifícios e conjuntos na região central.
Fotos do autor



FOR AUTHOR USE ONLY

AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

NOT FOR USE

OR AUTHO

FOR PRIVATE USE ONLY

A abordagem do problema de reconhecimento, considerando a necessidade de afastamento das injunções do campo, foi a de não realizar, a priori, buscas por edificações que já estejam documentadas nos 'manuais' de estilos (histórias da arquitetura de várias procedências, literatura teórica, etc), mas a de percorrer a cidade em busca dos sinais que poderiam ser apreendidos, ou seja, de diferenças formais tais que pudessem ser compreendidas como representando alternâncias estilísticas. Evidentemente, os 'prédios-testemunho', os monumentos e edificações que são conhecidos por sua importância no contexto da cidade ou da história (da arquitetura, mas também da história em geral), especialmente aqueles que se tornaram imagens icônicas devido a sua exposição em filmes, citações diversas em manifestações artísticas ou inclusão nos roteiros turísticos populares, não poderiam deixar de ser reconhecidos, ainda mais considerando a formação acadêmica do pesquisador. Porém, não houve uma busca deliberada por estes marcos conhecidos, e eles aparecem no contexto da pesquisa por terem sido 'encontrados' (e, evidentemente, reconhecidos), e são considerados sob a mesma ótica dedicada aos prédios 'desconhecidos', anônimos ou 'insignificantes' (mas igualmente significantes no contexto desta pesquisa).

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, a inserção nos espaços urbanos permitiu, num primeiro momento, reconhecer diferenças nas formas das edificações que podem ser entendidas segundo o conceito de 'estilo', empregado de maneira ampla, ou seja, referindo-se a diferenças formais que podem ser associadas a determinados períodos, técnicas construtivas, ou mesmo ideologias. No entanto, duas questões subsequentes surgem daí: 1- é possível discernir

claramente os estilos (ou grupos de estilos) encontrados na cidade? 2 – qual o grau de diferenciação possível de ser detectado?

Antes de buscarmos respostas para estas questões, devemos considerar o assunto sob o ponto de vista teórico. Segundo Bourdieu,

> É impossível dizer algo para caracterizar estilisticamente uma obra de arte que não pressuponha a referência, pelo menos, implícita, aos compossíveis, simultâneos - para distinguir uma obra de seus contemporâneos – ou sucessivos para estabelecer sua oposição em relação a obras anteriores ou posteriores do mesmo ou de outro autor. BOURDIEU, 2007b, p. 51.

Como nosso objetivo não está em realizar uma classificação das obras observadas, podemos considerar que a referência aos 'compossíveis' é suficiente para alcançar nosso objetivo, ou seja, podemos constatar que as possibilidades formais são variadas, e que é possível distinguir edificações nas quais foram utilizadas formas, materiais e técnicas construtivas diversas. Portanto, a pergunta inicial fica respondida a contento: existem diferentes estilos, que podem ser reconhecidos por observação simples. Os níveis de diferenciação entre diferentes estilos, no entanto, podem variar grandemente. Isto porque os elementos contidos numa edificação não representam, necessariamente, um único momento ou período, visto que muitas edificações sofreram modificações, adaptações e ampliações diversas que introduziram elementos que, sob o ponto de vista das classificações acadêmicas, representam estilos diferentes daquele que existia previamente.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, isto não significa que os diferentes estilos possam ser reconhecidos com algum tipo de precisão, porque as intervenções não tinham, em geral, a intenção de criar uma separação entre o que havia antes e o que era feito depois. Ao contrário, as partes existentes eram consideradas como passíveis de receberam qualquer nível de intervenção, mas sem que isto representasse o desejo de desfigurá-las, ou de estabelecer uma hierarquia segundo a qual aquilo que era feito 'no presente' tinha algum tipo de superioridade (estética, ideológica ou o que fosse) sobre as partes feitas 'no passado'. Inclusive a separação entre presente e passado podia ser dotada de um forte sentido de indefinição, uma vez que as sucessivas intervenções não eram realizadas com a intenção de poderem ser distinguidas daquilo que já existia, o que comumente levava à ausência de registros precisos a respeito

das diferentes intervenções (quando havia algum registro)[6]. Cada geração, ou cada comitente, podia apresentar demandas específicas, que eram, de algum modo, atendidas pelos arquitetos e construtores sucessivos, sem perda do sentido de unidade[7]. Voltando a Bourdieu:

> [...] a medida que se conoce mejor un mayor número de estilos o las diferentes variantes de un mismo estilo se está cada vez menos coaccionado o tentado de aplicar por la fuerza los códigos disponibles y cada vez más orientado a suponer o admitir que las obras pueden 'hablar' según códigos que se ignoran. BOURDIEU, 2010, pp. 80-81.

Esta afirmação corresponde à nossa observação, no sentido de que a identificação de diferentes estilos não parece apontar para a possibilidade de uma classificação precisa[8]. Tomamos como um pressuposto, de fato, que as obras podem 'falar' por si mesmas, com códigos que temos a intenção de contribuir para tornar compreensíveis.

Para que as observações não sejam tomadas como suficientes a princípio, deveríamos realizar uma operação de reconhecimento similar em outro espaço urbano, e, como já dissemos, Veneza foi escolhida pela sua forma urbana e pela profusão de exemplos de diversas épocas. Veremos a seguir alguns registros desta observação (figuras 5.53 a 5.78, nas páginas seguintes):

FOR AUTHOR USE ONLY

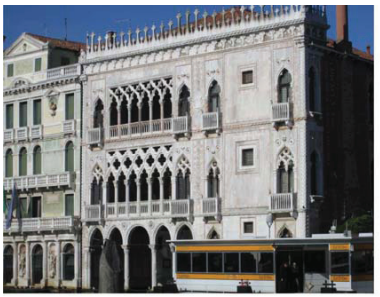
[6] Podemos acompanhar em BENEVOLO (2017, pp. 305 e ss.) a história, bastante ilustrativa a este respeito, das diferentes etapas da construção da Basílica de São Pedro no Vaticano, que teve sucessivos projetos feitos por diversos arquitetos. Embora Bernini, por exemplo, tivesse admiração pelo trabalho de seus antecessores, como Bramante e Michelangelo, o arquiteto não deixou de introduzir alterações substanciais na igreja, alterações cujo objetivo era, além de atender ás demandas do clero, dar sua própria contribuição para o embelezamento do edifício e proporcionar uma melhor resolução dos aspectos funcionais. Para o leigo, é impossível distinguir com algum grau de precisão as partes do edifício que correspondem a cada etapa de sua construção, o que não serve de argumento nem para valorizar nem para desvalorizar o edifício como o conhecemos hoje.

[7] Apenas no século XX, segundo as determinações dos modernistas, é que se estabeleceu a prescrição de diferenciar as intervenções de maneira absoluta (CHOAY, 2006).

[8] Não temos a intenção de desvalorizar as obras acadêmicas que operam com as classificações convencionais. Estas obras podem ser de grande utilidade para fins didáticos, dotando a história de uma lógica compreensível; no entanto, devemos lembrar que esta lógica não corresponde (ou corresponde apenas superficialmente) àquilo que se pode observar empiricamente, e que o aprofundamento das observações tende a nos afastar das classificações acadêmicas, ou torná-las de pouca utilidade, como veremos mais adiante.

Figuras 5.53 a 5.78 (esta página e seguintes): Veneza, diversas vistas.
Fotos do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY



FOR AUTHOR USE ONLY

FOR

Com os exemplos apresentados já se torna possível afirmar que os sinais percebidos nas observações de Roma são confirmados em Veneza: existem variados estilos arquitetônicos, que podem ser distinguidos nas diferentes formas dos edifícios, relacionadas tanto a opções estéticas quanto à aplicação de diferentes materiais e técnicas construtivas. Aqui também se pode observar que estes sinais não são suficientes para distinções precisas e absolutas, sendo perceptíveis as marcas de diferentes intervenções, que podem ter sido realizadas em arcos temporais mais ou menos longos, e com motivações variadas. Finda esta etapa, podemos avançar para as questões seguintes.

FOR AUTHOR USE ONLY

B) comparar as observações com os modelos interpretativos estabelecidos.

Em primeiro lugar, procuramos identificar se existe uma convergência entre as diferentes obras dedicadas à história da arquitetura, no que se refere à classificação dos diferentes estilos arquitetônicos. Tomamos algumas obras como referência, considerando que as classificações podem sofrer alterações ao longo do tempo; assim, examinamos inicialmente obras que foram publicadas num período que vai do final do século XIX (FERGUSON, 1874; WATERHOUSE, 1901) até o início do século XXI (GLANCEY, 2001). Desta forma, se torna possível observar se as classificações vigentes se mantêm inalteradas ou não, e se existe um fenômeno de revisão ou de simples manutenção das classificações prévias.

Excetuando-se o fato (evidente) de a publicação mais recente incluir um período que as outras não poderiam alcançar, constatamos que a classificação

empregada é, grosso modo, a mesma, repetindo-se sem alterações significativas por mais de um século. Antes de analisarmos esta classificação, convém lembrar do alerta de Bourdieu:

> [...] a atribuição baseia-se sempre implicitamente na referência a "obras-testemunho", consciente ou inconscientemente adotadas, porque elas apresentam, em um grau particularmente elevado, as qualidades reconhecidas, de maneira mais ou menos explícita, como pertinentes em determinado sistema de classificação. Tudo parece indicar que, até mesmo entre os especialistas, os critérios de pertinência definidores das propriedades estilísticas das obras-testemunho permanecem, quase sempre, em estado implícito; além disso, as taxonomias estéticas instituídas implicitamente para distinguir, classificar e colocar em ordem as obras de arte nunca alcançam o rigor que, às vezes, as teorias estéticas tentam emprestar-lhes. (BOURDIEU, 2007b, p. 53.).

Portanto, devemos ter em mente que as classificações, pouco precisas e/ou pouco abrangentes, atendem mais a necessidades didáticas e até mesmo editoriais, no sentido de que é necessário, ao escrever uma história da arquitetura, apresentar uma coerência interpretativa, ainda que inventada pelo historiador ou simplesmente repetida de modelos anteriores. Feita esta ressalva, podemos identificar uma classificação amplamente aceita e relativamente permanente, que se inicia com as realizações dos povos antigos (babilônios, assírios, persas, egípcios) e que se constitui basicamente a partir de remanescentes arqueológicos, incluindo ruínas (ou seja, partes de realidades maiores que não estão acessíveis em nosso tempo). A partir daí (e excetuando-se os exemplos de civilizações externas à tradição ocidental[9]), temos, simplificadamente, os seguintes estilos ou períodos:

- Clássico Grego; Clássico Romano; Bizantino; Românico; Gótico; Renascentista; Barroco; Rococó; Neoclássico; Neogótico; Ecletismo; Art Nouveau; Art Dèco; Modernismo (com suas variantes)[10].

FOR AUTHOR USE ONLY

[9] Nosso objetivo é procurar convergências estilísticas, não realizar um compêndio dos estilos existentes. Além disso, a pesquisa se restringe, ao menos nesta etapa, a analisar os ambientes urbanos efetivamente pesquisados, razão pela qual nos seria impossível fazer referências a obras ou estilos localizados em países como a China ou a Índia (entre tantos), cujas culturas milenares produziram seus próprios estilos. No mundo todo existem também as manifestações vernaculares, que podem variar tanto quanto são numerosas as peculiaridades culturais existentes.

[10] É importante lembrar que nos atemos à análise da Arquitetura; esta classificação esquemática corresponde, no entanto, à classificação usual dos estilos encontrados nas outras artes, e é provável que ambas as classificações tenham sempre se influenciado mutuamente. Ver GOMBRICH, 1972.

Devemos primeiro notar que alguns destes 'estilos' são empregados por alguns autores, enquanto outros os consideram apenas como variantes ou derivações de outros estilos (o Rococó como derivação do Barroco, o Barroco como variante do Renascentista, por exemplo - BENEVOLO, 2017), enquanto outros assumem esta divisão como pertinente. Porém, mais importante é o fato de a classificação dos estilos consistir em elaborações *a posteriori*, realizadas por críticos e historiadores, e frequentemente desvinculada das intenções dos que conceberam os edifícios, ou consistindo na manifestação de tendências das quais os realizadores não estavam (ou estavam apenas parcialmente) conscientes. Algumas destas classificações seriam, inclusive, repudiadas pelos envolvidos na realização dos edifícios ou incompreensíveis para seus contemporâneos.

Vamos observar como um livro que se tornou clássico no tema da história da arquitetura (FLETCHER e FLETCHER, 1905) trata dos estilos e exemplifica esta divisão. Em primeiro lugar, não podemos deixar de fazer referência à famosa 'árvore da arquitetura' que os autores colocam como um frontispício de seu livro (figura 5.79):

FOR AUTHOR USE ONLY

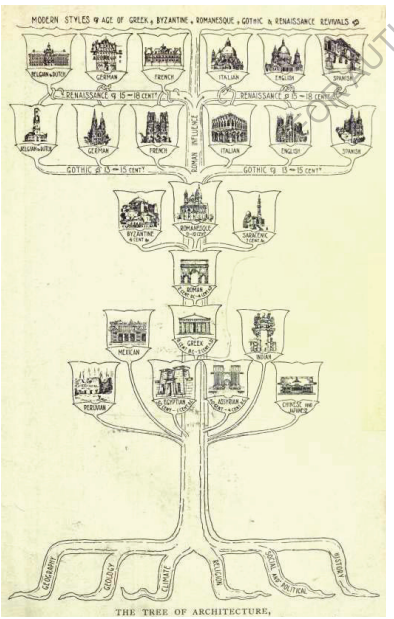


Figura 5.79 – The Tree of Architecture.
Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

É evidente a relação desta 'árvore' com a tradição positivista e as teorias evolucionistas, e os Fletcher têm sido, merecidamente, criticados por sua visão linear, segundo a qual os estilos 'modernos' (lembremos que o livro é anterior à arquitetura moderna) representam o ápice de uma evolução contínua, ao passo que algumas variações regionais de estilos se encontram mais próximas do 'tronco' central, enquanto outras são relegadas às extremidades dos 'galhos', das quais parece não haver qualquer continuidade. Porém, o que os Fletcher deixam claro com sua 'árvore' é que, segundo eles, existe uma ligação atávica entre todos os estilos com as 'raízes' comuns, ou seja, com a geografia, a geologia, o clima, a religião, os fatores sociais e políticos e a história. Desta forma, nenhum dos estilos é totalmente independente dos demais, ainda que a distância das raízes possa significar grandes diferenças formais. Esta visão corresponde, ainda que aproximativamente, àquela que trazemos nesta tese, segundo a qual os estilos arquitetônicos têm não apenas ligações intrínsecas com os fatores condicionantes (as raízes dos Fletcher), mas de fato são constituídos a partir de relações atávicas, que antecedem até mesmo a formação cultural da humanidade e se reportam a raízes biológicas que transcendem o âmbito do *homo sapiens* (HERSEY, 1999).

A exceção notável (que o livro dos Fletcher obviamente não abrange), tanto do ponto de vista da concepção prévia quanto da continuidade meta-histórica, é a arquitetura modernista[11] que (mesmo quando designada por uma de suas denominações variantes - funcionalismo, racionalismo, etc.) se constituiu como um 'movimento' pensado antes da realização das obras, de maneira programática e servindo-se dos variados recursos colocados à disposição pelo desenvolvimento tecnológico (tanto nos aspectos construtivos quanto nas batalhas internas ao campo pelas posições dominantes, nas quais os conhecimentos das ciências sociais, da propaganda e da psicologia foram largamente utilizados - ainda que de maneira inconsciente ou meramente diletante - para a elaboração das estratégias), e que tem como um de seus

FOR AUTHOR USE ONLY

[11] Em nome da precisão, devemos lembrar que o Renascimento foi um movimento que tinha por base um 'programa', mas este era mais filosófico do que formal, uma vez que se baseava num princípio ideal (o retorno às formas clássicas), e que, excetuando-se as referências a Vitruvio, não contava com uma codificação prévia das formas a serem empregadas, tanto que BENEVOLO (2017) classifica uma parte considerável da produção inicial como 'estudos' ou 'pesquisas' formais.

princípios de base a ruptura com a continuidade históricas dos estilos precedentes e com a ligação (não apenas formal) com a Natureza.

Quanto à adequação dos ambientes urbanos e dos edifícios às classificações correntes, o problema se torna mais complexo. Enquanto é relativamente fácil constatar que as 'obras-testemunho' são reconhecíveis dentro do sistema de classificação (ou seja, é possível reconhecer o conjunto de características que faz com que determinada obra seja enquadrada em determinado estilo), e que é possível reconhecer características comuns entre determinadas obras que justificam sua inclusão em um mesmo estilo, por outro lado existe uma quantidade enorme de obras nas quais as características definidoras ou não estão presentes ou existem apenas parcialmente, ou ainda mescladas com características teoricamente conflitantes (pertencentes a outro estilo, ou a nenhum estilo em particular). Estas obras, tanto inclassificáveis quanto 'desclassificadas' (por não se adequarem aos sistemas de classificação), que se constituem na maioria dos componentes dos tecidos urbanos, são aquelas que foram concebidas fora dos sistemas acadêmicos ou eruditos da cultura (o 'vernacular'), ou que passaram por processos de adaptação, ampliações e reformas que as 'descaracterizaram' (segundo os princípios sob os quais elas foram concebidas originalmente), tornando-se formalmente híbridas; consequentemente, as obras 'típicas' são uma minoria, ocupando, em geral, uma parcela ínfima dos tecidos urbanos (a não ser em casos particulares, nos quais houve uma preservação de um conjunto mais homogêneo). Porém, correspondendo às observações de Bourdieu, podemos constatar que o conjunto de exemplos mostrados pelos Fletcher (assim como outros livros de história da arquitetura – FERGUSSON, 1874; WATERHOUSE, 1901; GLANCEY, 2001) não é suficiente para servir como um guia seguro de identificação, caso o interessado não disponha de uma formação específica sobre o tema e se aventure além dos espaços que contêm os prédios-testemunho (que os guias sempre indicam). Vejamos, de maneira resumida, como os Fletcher apresentam os estilos (figuras 5.80 a 5.86):

FOR AUTHOR USE ONLY

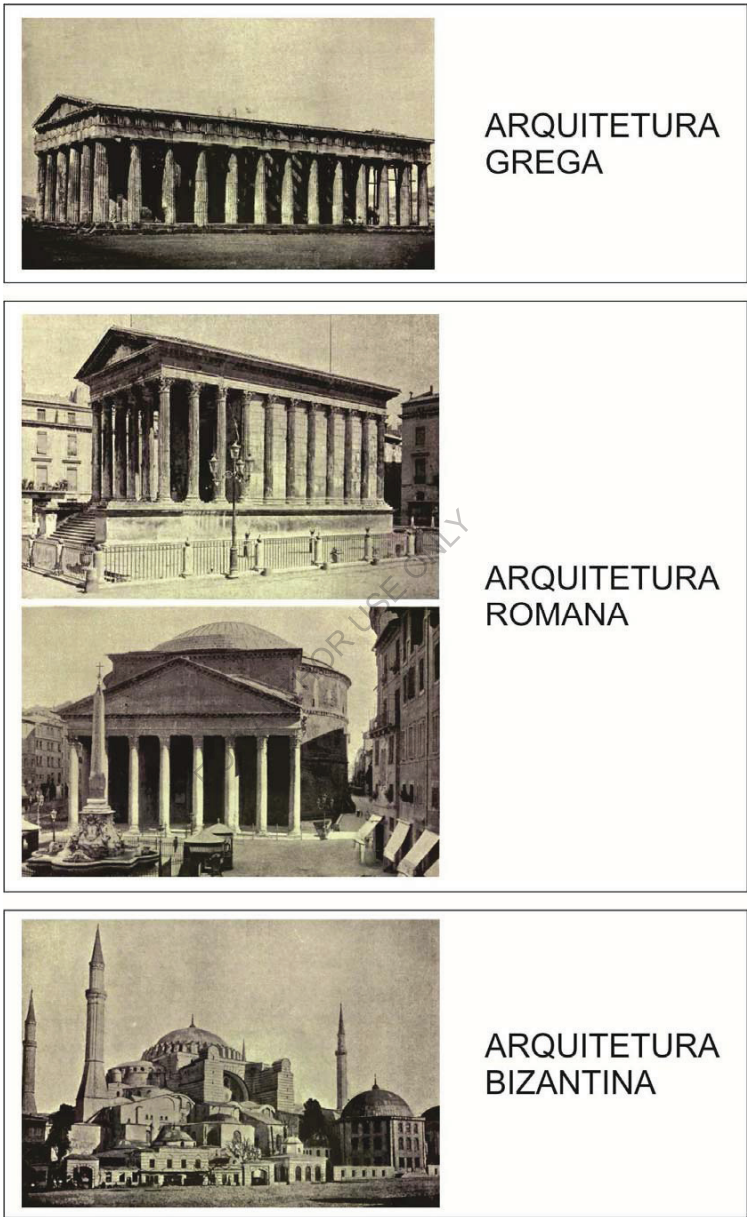
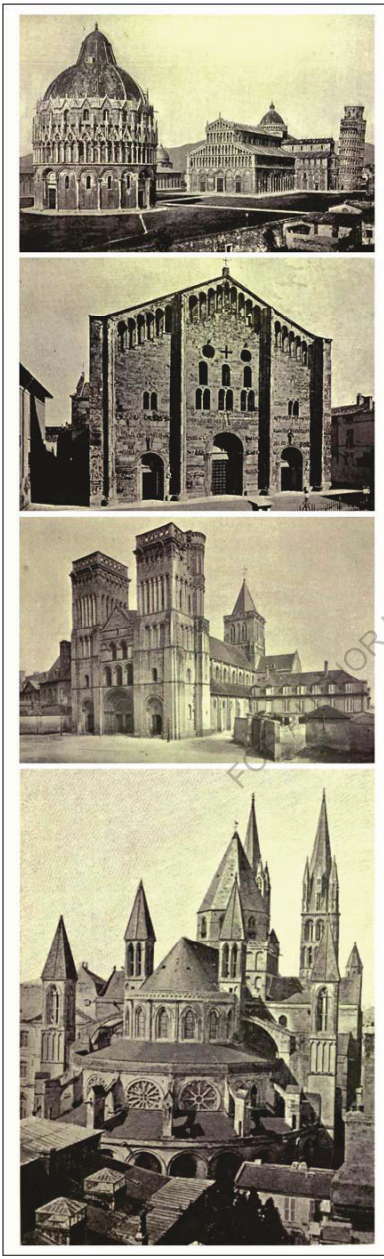


Figura 5.80 – Exemplos referentes aos estilos de Arquitetura Grega, Romana e Bizantina.
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).



FOR TEACHER USE ONLY

Figura 5.81 – Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Romanesca.
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).

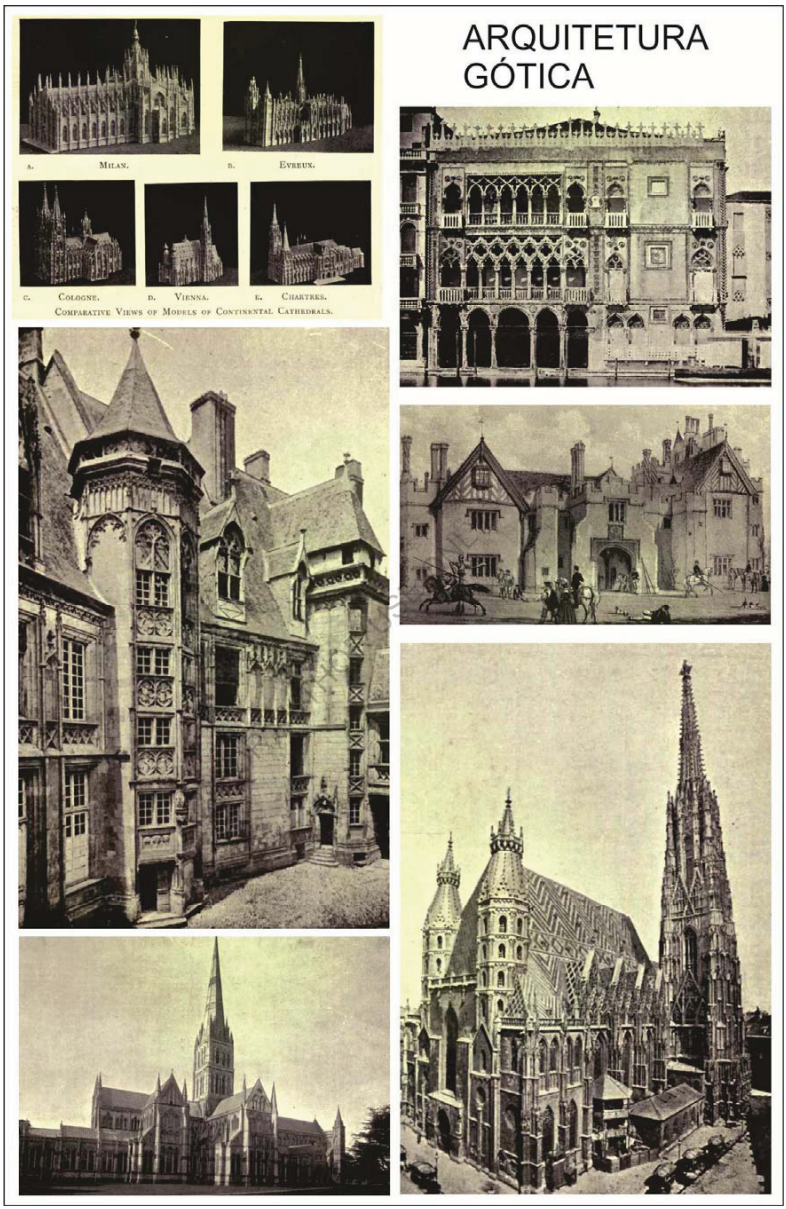


Figura 5.82 – Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Gótica.
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).

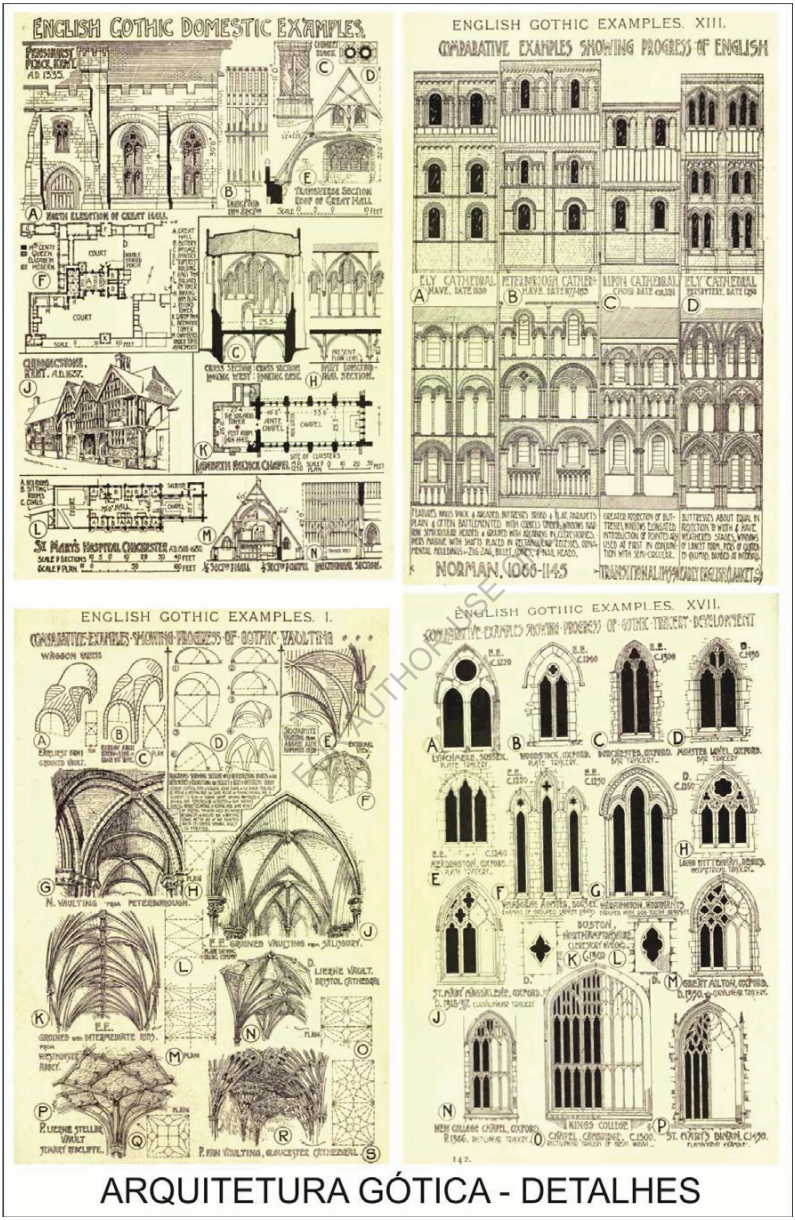


Figura 5.83 – Exemplos de detalhes da Arquitetura Gótica.
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).

Figura 5.84 – Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Renascentista.
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).

Figura 5.85 – Mais exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Renascentista.
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).

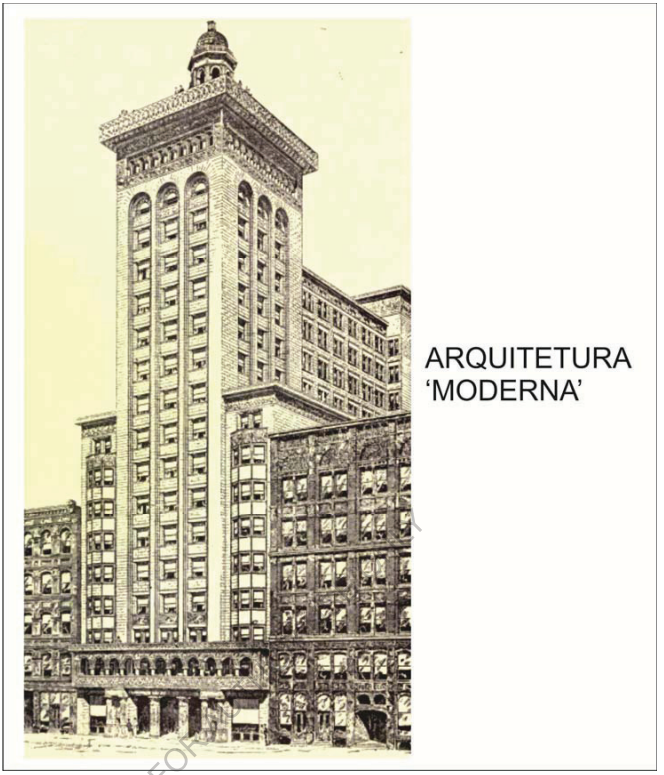


Figura 5.86 – Exemplo de Arquitetura 'Moderna".
Fonte: Fletcher e Fletcher (1905).

Como o livro é de uma época em que a fotografia ainda não era um recurso de utilização muito difundida, especialmente no caso das reproduções para compor um livro, as imagens que reproduzimos aqui representam cerca de um décimo de todas as ilustrações contidas nesta edição, de modo que permitem uma razoável apreensão do conjunto das imagens apresentadas nela. Deste conjunto podemos concluir algumas coisas importantes: em primeiro lugar, mesmo considerando as descrições sem imagens, e levando em conta que o livro foi escrito com a intenção de servir como um manual para 'o estudante, o artesão e o amador' (FLETCHER e FLETCHER, 1905, p. v), sabemos que a tarefa de realizar reconhecimentos estilísticos baseando-se apenas neste manual seria algo muito pouco preciso; em segundo lugar,

percebe-se que os exemplos se multiplicam à medida que as construções são mais recentes, o que só em parte se explica pela existência de uma quantidade maior de exemplos recentes (os exemplares medievais, por exemplo, que ainda hoje são numerosos na Europa, e ainda mais na época em que o livro foi elaborado, aparecem em pequeno número), e isto parece indicar uma preferência dos autores; mesmo considerando a grande quantidade de exemplos detalhados de elementos construtivos e de decoração, e ainda registrando que os autores apresentam alguns exemplos de arquitetura residencial (além de castelos e palácios), muita coisa é simplesmente deixada de fora como irrelevante – se nos basearmos apenas no livro, teremos a impressão de que nada relevante existe em Praga ou em Budapeste, por exemplo, que não são sequer citadas.

Se fizermos uma comparação com uma História da Arquitetura muito mais recente (GLANCEY, 2001), constataremos que as diferenças são poucas. Excetuando-se uma abrangência maior, com exemplos de diversos países e culturas, quase não há diferenças: a estrutura dos períodos e estilos é mantida, com grande parte dos exemplos sendo repetida, num processo circular de confirmação e consolidação das referências, dos gostos e das posições no campo ocupadas pelos historiadores 'oficiais'.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, excetuando-se as 'obras-testemunho' (que, aliás, nem sempre são facilmente reconhecíveis quando observadas junto aos conjuntos urbanos dos quais fazem parte), resta uma profusão de obras para as quais é virtualmente impossível estabelecer uma classificação precisa. Mesmo para algumas obras realizadas num contexto acadêmico ou erudito, a única classificação possível é a de 'ecletismo', pois estas não constituem um conjunto com características formais mutuamente coerentes.

Não podemos deixar de notar que esta relativa indefinição das categorias de classificação corresponde, ao menos em parte, às transformações que acontecem nas lutas pelas posições do campo; a criação das classificações, bem como sua manipulação pelos 'especialistas' se constituem em forças simbólicas aplicadas nas disputas pela tomada ou pela manutenção das posições:

> [...] sob a aparência de dizer o que é, essas descrições visam fazer ver e fazer crer […]. BOURDIEU, 1996, p. 73.

Portanto, concluímos que os sistemas de classificação vigente têm coerência interna (referem-se a conjuntos com características observáveis), mas que não abrangem (ou abrangem apenas parcialmente, ou de maneira ambígua) a maior parte das edificações dos conjuntos urbanos observados. A partir desta constatação, devemos agora avaliar a pertinência das observações iniciais, que apontam para uma caracterização peculiar para as obras modernistas.

C) colocar à prova o modelo explicativo que afirma que houve uma ruptura formal produzido pela inserção da arquitetura modernista.

Como pudemos observar no capítulo 4, houve uma construção programática na qual foram propostas as características que deveriam definir as edificações modernistas, que veio a se tornar dominante a partir de um trabalho de legitimação realizado por críticos e historiadores engajados nas lutas do campo. As características modernistas incluíam rupturas (formais e ideológicas) com alguns princípios que haviam permanecido, de maneira mais ou menos constante, ao longo de toda a história da arquitetura, sendo as principais delas 1) a ruptura com os estilos herdados das gerações precedentes; 2) a eliminação dos ornamentos e 3) a opção por uma estética mecanicista. Além disso, a disponibilidade de materiais produzidos industrialmente e de técnicas construtivas adequadas a estes materiais, além de equipamentos mecânicos com capacidades inéditas, também influíram nas definições formais tomadas a partir de sua introdução nos processos construtivos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Por conta destas opções formais, seria de se esperar que as edificações modernistas pudessem ser reconhecíveis quando inseridas num contexto urbano; de fato, é o que constatamos. Se costuma ser difícil estabelecer as características estilísticas de muitas obras observadas (em geral formalmente híbridas), é, ao contrário, praticamente impossível não reconhecer as obras modernistas. Por conta da postura adotada em sua concepção, elas se diferenciam de todos os estilos precedentes, com uma posição de exclusão em relação a tudo que se fez anteriormente. Enquanto é possível ficar incerto quanto ao período no qual uma obra anterior ao modernismo foi feita, as obras modernistas não se deixam mesclar aos conjuntos urbanos aos quais

pertencem (mesmo quando os conjuntos são inteiramente ou predominantemente modernistas, como veremos no capítulo 8). Retornemos a alguns exemplos (figura 5.87 e 5.93 a seguir):

Figura 5.87: Veneza, Grande Canal. Foto do autor.

Mesmo para os especialistas, uma classificação formal das obras deste conjunto (Figura 5.87) só pode se dar por aproximação. A situação é diferente quando nos deparamos com obras modernistas[12]:

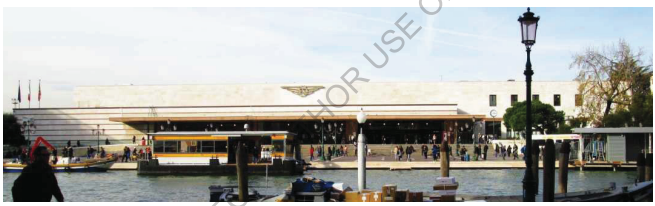


Figura 5.88: Veneza, Estação S. Lucia. Foto do autor.

Figura 5.89: Veneza, Portão da IUAV. Foto do autor.

[12] No capítulo 8 apresentaremos análises de ambientes urbanos modernistas, como Brasília, ou que tiveram seu desenvolvimento edilício acentuado no século XX, como o Rio de Janeiro ou Nova York, e que portanto apresentam uma quantidade expressiva de obras modernistas (em alguns casos uma predominância modernista, como regiões do centro do Rio ou de Manhattan).

É possível que o leigo desconheça que a Estação S. Lucia (figura 5.88) reflete uma tendência conhecida como 'Racionalismo', enquanto a tendência do Portão do IUAV (figura 5.89) é conhecida pelo sugestivo nome de 'Brutalismo'; no entanto, descontadas estas nuances, nenhum observador deixaria de notar a clara distinção entre estas obras e as das gerações anteriores ao modernismo, além das similaridades e convergência entre ambas, que tornam possível classificá-las simplesmente como 'modernistas'. Mas será importante considerarmos outros fatores: as duas obras citadas foram concebidas inteiramente dentro do credo modernista, de modo que seria de se esperar que apresentassem características exemplares do estilo; o que podemos constatar quando analisamos obras menos coerentes estilisticamente? Vejamos alguns exemplos:

Figura 5.90:
Roma, região central.
Foto do autor.

Figura 5.91:
Roma, região central
(detalhe)
Foto do autor.

Figura 5.92:
Veneza, região central.
Foto do autor.

Figura 5.93:
Veneza, região central
(detalhe)
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Nas figuras 5.90 e 5.91, vemos uma intervenção realizada no topo de uma edificação anterior ao modernismo. Enquanto a ausência de ornamentos e a concepção simplificada da ampliação é perceptível, também podemos perceber que houve uma preocupação em acrescentar alguns elementos que remetem ao edifício original (como as pequenas janelas em arco) e até mesmo ao edifício vizinho (como a cornija superior). Não se trata de uma intervenção típica do modernismo, embora tenha algumas características deste. Já nas figuras 5.92 e 5.93, o que vemos é sensivelmente diferente - a ampliação

moderna não contém elementos decorativos, nem nenhum sinal de que se desejava uma integração ao edifício já existente. Embora seja um exemplo triste (pois até mesmo os modernistas poderiam fazer melhor do que isso), podemos notar que aqui há os ecos das posturas propostas pelos modernistas com relação ao patrimônio, segundo as quais uma intervenção atual deveria deixar clara sua diferenciação em relação ao seu local de implantação. O próprio fato de que seja possível construir uma ampliação deste tipo sobre um edifício histórico já revela o quanto as posturas modernistas fizeram para retirar de cena qualquer consideração mais aprofundada sobre a importância dos prédios históricos, invertendo, de certa forma, as hierarquias e estabelecendo uma importância das intervenções modernas desproporcional a seu papel na sustentabilidade simbólica dos ambientes. Sem a ferramenta conceitual da 'sustentabilidade simbólica', faltam os argumentos necessários para desqualificar conceitualmente este tipo de intervenção, chancelada pelos manifestos modernistas transformados em 'leis' do campo (a doxa).

Mesmo quando a edificação moderna está separada das que a precederam, podemos constatar o mesmo efeito de inversão das hierarquias (fig. 5.94):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 5.94 - Roma: à esquerda o Museu dell'Ara Pacis, à direita a Igreja de San Rocco. Ao fundo, vê-se entre as árvores alguns trechos do Mausoléu de Augusto (em obras de restauro). Foto do autor.

Assim, vemos a edificação modernista posicionada com total desconsideração para com as edificações precedentes, colocando-se de maneira monológica entre o Tevere e o Mausoléu de Augusto. No entanto, numa consulta ao site do museu podemos ler:

> Al primo settore [...] si accede tramite una scalinata che [...] **raccorda la nuova costruzione alle chiese neoclassiche** antistanti. La scalinata presenta due elementi di **richiamo al passato**: una fontana [...] e una colonna [...]. La scelta dei materiali è finalizzata **all'integrazione con l'ambiente circostante**: il travertino, come elemento di continuità coloristica, l'intonaco e il vetro, in grado di offrire una compenetrazione tra interno ed esterno [...].[13] (grifos nossos).

Mesmo num ambiente museal de tal significância, vemos que a hierarquia permanece posicionando a edificação moderna como de importância no mínimo equivalente à das edificações históricas - é uma parede cega que se volta para o Mausoléu de Augusto; basta o recurso às conhecidas alegações elaboradas pelos modernistas parta afirmar que a mera existência de uma escadaria pode propiciar algum tipo de ligação com as igrejas neoclássicas vizinhas. Colocar uma fonte e uma coluna já seriam suficientes para estabelecer uma comunicação com o passado. Para uma integração com o ambiente circunstante, bastaria a aplicação de um mármore que oferece a 'continuidade de cor' e a utilização de vidros que oferecem uma 'co-penetração' entre exterior e interior.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 5.95 - Roma: Museu dell'Ara Pacis. Fachada voltada para o Mausoléu e a Igreja. Foto do autor.

[13] Site oficial do Museo dell'Ara Pacis. Disponível em www.arapacis.it/it/sede/il_progetto_meier.

Os discursos, assim, servem como substitutos a qualquer consideração realista que pretenda submeter a obra ao exame empírico (figura 5.95); mas o que pode ser constatado é a permanência da postura modernista, cristalizada em edificações que primam por sua insensibilidade ao ambiente, e que continuam aplicando os mesmo princípios de auto-exclusão e empobrecimento semântico, mas que podem ser facilmente detectadas no ambiente e cuja identificação não deixa margem a dúvidas.

No entanto, não podendo utilizar os discursos predominantes no campo (majoritariamente de origem e influência modernista), para a identificação das características das obras modernistas, resta indagar quais são os elementos reconhecíveis empiricamente que podem ser entendidos como definidores de características modernistas, o que passaremos a examinar em seguida.

D) sendo possível reconhecer os estilos e constatar a ruptura formal, elencar quais elementos formais são reconhecíveis como definidores da arquitetura modernista.

FOR AUTHOR USE ONLY

Evidentemente, já existe um código de referência que contém, segundo a definição 'oficial', as indicações necessárias para a identificação da arquitetura modernista; porém, para manter a coerência com os princípios que guiam esta pesquisa, corroborados pelas observações realizadas, não podemos nos ater a este código. Por outro lado, não podemos ignorar sua existência, nem seria produtivo termos que realizar um reconhecimento a partir do zero, sem levar em conta aquilo que já está codificado. Desta forma, iniciaremos revendo a codificação modernista, para em seguida verificar sua pertinência e os pontos que podemos criticar ou acrescentar a partir de nossas observações.

Começaremos retomando uma citação de Giedion (2004):

> De acordo com a explicação simplista mais tarde apresentada, o movimento resultou da adoção de dois princípios: **o abandono dos estilos históricos** e – como consequência disso – a '**adaptação à função**' como critério. A explicação é correta, na medida em que ambos os fatores estavam envolvidos, porém não vai longe o suficiente. O movimento retirou sua força das **exigências morais** que constituíam sua fonte real. p. 320, grifos nossos.

Já comentamos esta citação no capítulo 4; ateremos-nos agora aos aspectos definidores do estilo. Assim, vemos que Giedion concorda com dois aspectos: o abandono dos estilos históricos (que, em nossa pesquisa,

chamamos de ruptura com a história) e a 'adaptação à função'; o autor coloca ainda entre os fatores definidores alegadas 'exigências morais', mas como estas não são diretamente reveladas nos aspectos formais, não nos ateremos a elas neste ponto. Assim, restam a ruptura com a história (que também identificamos como fator definidor) e a adaptação à função.

Devemos ter claro que a adaptação à função não passa de um recurso discursivo: esta suposta adaptação não define qualquer opção formal em detrimento de outras possíveis. Como sabemos hoje, nunca foi uma condicionante significativa, uma vez que a relação entre forma e função sempre existiu na arquitetura (uma igreja não sendo igual a uma casa, ou a um forte, ou um celeiro), mas não havia nem uma forma específica para cada coisa que não pudesse receber outra função diversa da originalmente pretendida (algo que torna possível a utilização dos prédios antigos em novas funções), nem uma 'pureza' intrínseca que colocasse cada forma em relação a um, e apenas um, uso específico. Isto não significa uma utilização formal desvinculada de uma lógica, pois de outra forma seria impossível aos arqueólogos interpretarem seus achados segundo a lógica da 'casa', do 'templo', etc. Portanto, os modernistas não trouxeram nada de novo neste aspecto; de fato, com a falácia da 'forma segue a função', foram capazes de impor soluções formais arbitrárias que não apenas não correspondiam a nenhum fator funcional como ainda podiam comprometer algo do aspecto funcional da edificação[14]. Além disso, apesar de os modernistas continuarem a repetir o slogan como um mantra auto-explicativo, a emergência de novas funções à medida que a sociedade se complexificou ao longo do século XX deixou evidente que o modernismo não apresentou soluções formais específicas para cada função (o que seria a forma

FOR AUTHOR USE ONLY

[14] É ilustrativo o caso do Edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro (originalmente sede do M.E.S.), considerado um marco na arquitetura moderna brasileira e mundial. Uma das críticas recebidas pelo prédio, já na época de sua construção, foi em relação às colunas, localizadas (como mandava o credo corbusieriano) deslocadas das fachadas e das paredes de fechamento. Desta forma, estas colunas ficavam 'soltas' nos espaços do prédio, sem relação com a divisão dos ambientes e, mais notável, sem relação com os espaços de circulação dos quais elas ocupam uma parte e nos quais elas estabelecem uma série de 'sub-espaços' que não têm relação lógica com a função de circulação (ou seja, elas ficam 'no meio do caminho'). As respostas dadas à época por Lucio Costa a estas críticas são risíveis. Este tipo de situação, ilógica segundo as funções, mas coerente com um credo modernista alheio ao bom-senso, pode ser encontrado em muitos exemplos modernistas em todo o mundo, e deixa bem claro o quanto a fórmula 'a forma segue a função' não passa de um slogan. Ver a respeito FAZION, 2010, onde o caso do prédio do M.E.S. é analisado com detalhes

típica de um aeroporto, de um cinema, uma biblioteca, uma lavanderia?), mas, o que talvez seja ainda pior, trouxe a forma da fábrica e da máquina para todos os domínios da arquitetura, de modo que tudo passou a se parecer com mecanismos esteticamente empobrecidos.

Como os próprios modernistas faziam questão de frisar que para eles as questões formais eram irrelevantes (ver capítulo 4), podemos compreender porque Giedion não se dedica a esmiuçar este aspecto na definição da arquitetura moderna. Avancemos, portanto, com nossa análise, apontando mais elementos que podem ser entendidos como definidores desta arquitetura. Como vimos no capítulo 3, a imersão empírica inicial aponta para alguns aspectos: a ruptura com a história, a ruptura com a Natureza, e a eliminação dos ornamentos (que apenas parcialmente corresponde a algum aspecto dos outros dois fatores). Devemos nos referir agora a outro autor que, em seus escritos, se dedicou mais explicitamente a definir quais seriam as características da arquitetura moderna: Jeanneret-Gris. O suíço, em 1926, publicou na revista francesa *L'Esprit Nouveau* aquilo que ele chamou de 'os cinco pontos da nova arquitetura', ou seja, cinco características que a arquitetura moderna deveria conter, que eram: planta Livre, fachada Livre, uso de Pilotis, terraço jardim e janelas em fita. Portanto, temos aqui alguns elementos que podem nos auxiliar a definir um critério de identificação, que vamos analisar mais detidamente. Assim, dos 'cinco pontos', podemos afirmar que o primeiro, a 'planta livre', terá pouca relevância para nosso estudo, uma vez que não analisamos (ao menos neste estágio da pesquisa) ambientes internos. Em seguida, a 'fachada livre' parece ser de maior significado, uma vez que podemos constatar que a arquitetura moderna de fato adotou uma postura em relação às fachadas que se afastou de qualquer imposição formal prévia (simetria, modenaturas, etc.), incluindo aí a relação com a estrutura que, não estando obrigatoriamente posicionada dentro das paredes, pode permanecer por trás das fachadas liberando-as da imposição de sua manifestação visual; quanto ao uso de Pilotis, sabemos que apenas nos projetos mais influenciados por Jeanneret-Gris esta característica aparece – embora, quando presente, seja um indicativo seguro da arquitetura moderna; quanto ao terraço jardim, é uma característica que apenas em alguns casos pode servir como indicador, pois não se tornou um elemento indispensável para os modernistas, além de

FOR AUTHOR USE ONLY

ter sido, com o tempo, incorporado como uma possibilidade por propostas não modernistas. No entanto, o teto plano, mesmo desprovido de jardim, seguramente é um indicativo válido para a identificação modernista, uma vez que esta característica só se encontra (antes do modernismo) em edificações muito específicas, particularmente aquelas situadas em locais onde a incidência de chuvas é muito pequena, permanecendo, assim, ligada a grupos culturais bastante específicos[15]; já as janelas em fita, embora sejam ligadas às 'fachadas livres', também não chegaram a se impor como um elemento definidor (nem mesmo nas obras de Jeanneret-Gris). Podemos concluir que esta tentativa normativa do suíço foi apenas parcialmente bem sucedida em seu objetivo de definir a arquitetura moderna, de modo que ele continuou a propor normas e definições. Desta forma, em 'Por uma arquitetura' (ver capítulo 4), ele expôs outras características que ele preconizava para esta arquitetura:

> Os grandes problemas da construção moderna serão realizados sobre a geometria. (JEANNERET-GRIS, 1977, p. 30).
> [...] os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias (ibid, p.13).
> [...] os ângulos retos, são as verdades da geometria (ibid, p. 44).
> [...] cilindros, solo polido, paredes polidas. (ibid, p. 148).
> Os loteamentos urbanos e suburbanos serão vastos e ortogonais (ibid, p. 166).
> [...] construir casas em série. [...]. (ibid, p. XXXII).
> Por que esses papéis nas paredes, cheios de cores, de desenhos, de miniaturas desenhadas e multicoloridas? [...]. (ibid, p. 77).
> [...] considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta. [...]. (ibid, p. 170).
> [...] a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais. (ibid, p. 165).

FOR THESIS USE ONLY

Como já vimos no capítulo 4, as proposições de Jeanneret-Gris estão repletas de afirmações que simulam um conhecimento e uma compreensão do homem e da natureza que, quando analisadas de maneira isenta, se revelam apenas falsas ou intencionalmente deturpadas. O caso da geometria é exemplar. Buscando, por aproximação, referências em Platão e seus 'sólidos ideais', Jeanneret-Gris estabelece uma noção primária e super-simplificada do mundo, que ele afirma ser formado a partir da geometria. No entanto, sabemos

[15] Fora destes contextos geográficos e culturais, é em alguns arranha-céus (proto-modernistas) que esta característica aparece de maneira marcante pela primeira vez na história (FERGUSSON, 1874; WATERHOUSE, 1901; FLETCHER e FLETCHER, 1905; GLANCEY, 2001).

que a geometria modernista não passa de um arremedo ao qual a Natureza nunca esteve, nem poderia estar, condicionada. Trata-se de uma geometria que pretende reduzir tudo que existe a algumas formas básicas ou primárias, que é como se imaginássemos um mundo em 'baixa definição' (como diríamos hoje), no qual tudo seria reduzido a cilindros, cones, pirâmides e – principalmente – paralelepípedos. De fato, apesar de Jeanneret-Gris propor – e utilizar, assim como outros modernistas – algumas formas um pouco mais elaboradas, foi o paralelepípedo que se tornou o principal recurso formal, quase uma marca registrada, do modernismo no mundo.

Podemos nos perguntar das razões deste reducionismo, não apenas aos 'prismas' de Jeanneret-Gris, mas ao retângulo como forma geradora e o paralelepípedo como volume modernista por excelência. Para isto, devemos fazer algumas considerações baseadas na História da Arquitetura, apoiados na série de autores que já citamos anteriormente. Examinando os exemplos contidos nestes livros (FERGUSSON, 1874; WATERHOUSE, 1901; FLETCHER e FLETCHER, 1905; GLANCEY, 2001; BENEVOLO, 2017) podemos constatar que a arquitetura, em todas as culturas desde pelo menos os sumérios, tinha algumas características que sempre se repetiram (a despeito das mudanças estilísticas): extensa utilização de ornamentações complexas, tanto integradas à própria matéria construtiva quanto aplicadas às superfícies ou agregadas aos volumes construídos; utilização de formas complexas (mesmo quando geradas a partir da composição de formas mais básicas) – os casos em que a forma geral tende ao paralelepípedo costumas estar associados a limites determinados pela ocupação do lote.

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta utilização de formas e ornamentos complexos trazia consigo um condicionamento da prática arquitetônica, tanto no aspecto projetual quanto no executivo. A arquitetura, quanto mais elaborada, mais exigia uma competência técnica e – aqui um termo dúbio – artística. A dubiedade do uso do termo 'artística' se deve ao fato de que ele deriva, neste contexto, da íntima relação entre as práticas dos arquitetos, escultores, pintores e construtores, todos comprometidos, em diversos graus, com a realização do produto final. Como já vimos no capítulo 3, a arquitetura se constitui em um campo específico, sendo que sua realização está de tal forma condicionada pela participação de tantos personagens (desde o comitente, passando pelo projetista, até os executores –

pedreiros, carpinteiros, mas também pintores, escultores, estucadores, etc.) que ela pode ser classificada mais propriamente como 'arte aplicada' ou, para nos afastarmos da dubiedade do termo 'arte', usando a expressão de Bourdieu, uma ''indústria cultural''[16], produzindo com métodos semi-industrial mercadorias com valor simbólico. No entanto, como sabemos (BENEVOLO, 2017), do Renascimento em diante, era bastante frequente que os arquitetos tivessem uma formação ampla que incluía normalmente um aprendizado das artes como o desenho, a pintura, a escultura, e dos arquitetos costumava ser esperado um preparo cultural amplo, que podia abranger a música, a literatura, até a filosofia.

Desta forma, a complexidade das formas (especialmente as decorativas e ornamentais) condicionava a prática da arquitetura a um preparo humanista e artístico, sendo a 'qualidade' dos arquitetos ligada diretamente ao domínio das práticas artísticas que serviam de base e complemento à prática arquitetônica. É evidente que esta exigência limitava o acesso às posições privilegiadas do campo, mais acessíveis àqueles que dominassem um maior número de práticas complementares, ou que as dominassem em maior grau. É igualmente evidente que a complexidade destas práticas também limitava as possibilidades de aplicação dos recursos disponíveis, tornando mais caros os projetos dos arquitetos mais dotados, assim como os trabalhos dos artesãos e técnicos mais competentes. Por esta razão, tornou-se usual associar a 'boa' arquitetura aos arquitetos com maiores habilidades artísticas, embora as duas coisas não fossem exatamente coincidentes.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, o desenvolvimento da sociedade capitalista ocidental, dirigida cada vez mais à mecanização, à produção industrial – em série – e à massificação, levou a uma tendência de afastamento entre as aspirações dos comitentes ocupantes das posições centrais no campo do poder e as aspirações artísticas dos arquitetos tradicionais. Embora, ao contrário das afirmações dos modernistas, fosse possível que uma arquitetura altamente

[16] "[...] Na verdade, o desenvolvimento de uma verdadeira **indústria cultural**, [...] favorecendo **a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais**, [...]. [os bens simbólicos] constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural." BOURDIEU, 2007a, pp 102-103. Grifos nossos.

elaborada e complexa servisse de cenário para as parcelas socialmente dominantes (como já ocorrera em outros períodos da história – o Barroco do absolutismo, o Rococó dos 'déspotas esclarecidos' – BENEVOLO, 2017 – o Art Nouveau dos ricos industriais do *Novecento*), sabemos que a tendência, que se acentua ao longo do século XX, era de um aprofundamento das considerações especificamente monetárias e um rebaixamento das expectativas especificamente culturais do capitalismo transnacional-tecnológico. Desta forma, a complexidade 'artística' da arquitetura passou a interessar cada vez menos, ao passo que as possibilidades de mecanização e massificação se tornaram cada vez mais interessantes, ao ponto de somente estas serem atraentes (ao menos para a arquitetura mais ligada à produção, ao comércio e à representação, pois sabemos que mesmo alguns dos ricos e poderosos continuaram a consumir outras formas de arquitetura que não a modernista, especialmente em suas mansões – WOLFE, 1990).

Aqui talvez esteja justamente a característica de Jeanneret-Gris e de sua arquitetura que fizeram do suíço um verdadeiro ícone do modernismo, reverenciado abertamente por todos os historiadores e críticos que analisamos: a sua simplificação paroxística, aliada a sua percepção da adequação desta simplificação aos anseios dos dominantes. De fato, se existe um aspecto no qual Jeanneret-Gris foi visionário, foi ao perceber que uma arquitetura para atender aos dominantes de seu temo deveria abandonar as complexidades, deveria ser reduzida a umas poucas formas básicas, facilmente projetáveis, executáveis, consumíveis. Deveria dispensar conhecimentos artísticos e humanistas profundos (mesmo que o suíço gostasse de se apresentar ao mundo como um artista, e que tivesse pretensões de grande conhecedor dos assuntos humanos – quanto a seus quadros, podemos relegar uma avaliação às questões de 'gosto', mas seus conhecimentos sobre os assuntos humanos eram evidentemente deficientes, como vimos no capítulo 4), deveria ser possível de ser projetada e executada de maneira mecânica, deveria se inserir em qualquer conjunto indistintamente, dispensando considerações culturais, geográficas, etc. Retomando suas afirmações, encontramos a receita modernista básica:

FOR AUTHOR USE ONLY

> "a geometria; as grandes formas primárias; os ângulos retos; cilindros; loteamentos vastos e ortogonais; casas em série; a casa como uma máquina de morar" (Jeanneret-Gris, op. cit. p. XXXII passim.)

A geometria reduzida a umas poucas formas, nas quais a ortogonalidade representa um papel simbólico: o paralelepípedo é, de fato, a forma por excelência; cilindros, na prática, somente em algum detalhe ('poético' - diriam os apologistas). A vastidão dos loteamentos ortogonais de casas em série. O mecanicismo se imiscuindo em todos os domínios da vida, através de sua inserção em todos os domínios da cidade, as próprias casas reduzidas a máquinas – e mais, máquinas num sentido redutor, porque aqui as máquinas não são sequer pensadas como ferramentas potencialmente libertadoras (uma utopia imaginada em outros campos mas que, como sabemos, não se concretizou), mas como instauradoras de uma 'ordem' que Jeanneret-Gris nomeia com muita convicção e de maneira explícita. Mas há mais elementos, para além da 'geometria'; vejamos o que nos aponta Jeanneret-Gris:

> "solo polido, paredes polidas; Por que [...] papéis nas paredes, cheios de cores, de desenhos [...]?; substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais" (Jeanneret-Gris, op. cit. p. XXXII passim.)

FOR AUTHOR USE ONLY

Portanto, além da redução a algumas poucas formas, temos a imposição de que estas formas sejam absolutamente despidas de quaisquer detalhes, até mesmo de cores; até mesmo o solo deve ser 'polido'; e, finalmente, quase como um apogeu, a eliminação dos materiais naturais. O que podem significar estes elementos em conjunto? Podem ser vários os significados, vejamos alguns.

1) Já comentamos sobre as demandas específicas de formação e habilidades que a arquitetura anterior ao modernismo colocava para arquitetos e artífices. Evidentemente, em se tratando de um processo de luta por posições no campo (a substituição dos estilos também estava ligada à substituição dos arquitetos, passando os modernistas a ocupar as posições dominantes que os chamados 'acadêmicos' ocupavam antes deles), a alteração nas demandas específicas também significava uma mudança nas pessoas mais aptas a atendê-las, ou seja, alguns dos talentos que antes podiam garantir boas posições no campo já não mais as garantiam, ao passo que outros talentos passavam a ser necessários. Portanto, a ascensão de um novo estilo condicionava a ascensão de novos personagens às posições dominantes, relegando outros a posições

subalternas ou periféricas. Desta forma, além de uma questão estética, ou a reboque de uma questão estética, vemos que o novo estilo propiciava uma valorização de determinados *habitus* e *trajetórias*, que desta forma convergiam para uma 'orquestração dos habitus' que de fato propiciou a formação de um 'movimento'. A convicção necessária para a adesão inicial se convertia gradualmente, à medida que o modernismo avançou para a posição de dominante, em ortodoxia em defesa desta posição.

2) Inserida no contexto da sociedade de controle, a arquitetura, despida ao máximo de seus conteúdos semânticos (o 'quase nada' de Mies), deveria se converter em ferramenta de dominação, na ferramenta de dominação por excelência, devido à sua presença em todos os ambientes humanos e em todos os âmbitos de atividade que não sejam realizadas em meio à natureza. Além de viverem perante e entre máquinas em suas atividades de produção e de consumo, as pessoas deveriam viver **dentro** de máquinas, não para tornar estas menos mecânicas, evidentemente, mas para reduzir o ser humano ao mecanicismo mais primário, despido ao máximo de qualquer linguagem que não seja a da própria mecanicidade.

3) Dentro do contexto mecanicista e de dominação, o afastamento da natureza está relacionado não apenas com aspectos estéticos ou construtivos, mas representa, por si só, um elemento simbólico de elevada importância, na medida em que significa mais do que uma escolha formal, uma escolha cujo significado e efeitos só podem ser compreendidos sob a ótica da **Biofilia** (WILSON, 1984) e das raízes biológicas da arquitetura (HERSEY, 1999) (ver capítulo 6). Esta escolha está diretamente relacionada com fatores psicológicos que condicionam o comportamento e o bem-estar das pessoas (ULRICH, 2006; PARSONS, ULRICH and TASSINARY, 1994), significando que o afastamento da natureza estabelece determinadas condições psico-ambientais nas quais os seres humanos têm seu bem-estar diminuído, até o ponto de colocar em risco sua saúde física e mental, podendo chegar a limites extremos (como a morte – PAPANEK, 1995). Isto não quer dizer que um dos objetivos da arquitetura moderna fosse matar as pessoas; no entanto, a decadência ambiental, que parece ser um sub-produto indesejado do desenvolvimento tecnológico (ou apenas com o qual não houve a devida preocupação), mas que hoje sabemos ter se estabelecido como um fator definitivo para o futuro da humanidade, tem

FOR AUTHOR USE ONLY

sua contraparte simbólica, que não se manifesta na materialidade mas tem reflexos na vida humana. Assim, a arquitetura moderna, ao estabelecer como um de seus princípios o afastamento da natureza, encontrou um fator de convergência com aquilo que se convencionou chamar de 'progresso', gerando a sensação de que representava realmente o 'zeitgeist', mas colaborando significativamente para uma degradação do ambiente simbólico que pode ter sido um elemento indesejado, mas cujas consequências estão bem claras.

Podemos assim compreender que um grupo de arquitetos, ou plenamente identificados ou apenas submissos a uma lógica imposta pelos interesses dos socialmente dominantes, e possuidores de habitus e trajetórias específicos que os colocavam como os mais aptos a desempenhar os papéis que interessavam aos dominantes, possa ter proposto e adotado este 'estilo', sem se dar conta (ao menos plenamente) da gravidade do que propunham; ao contrário, dotados de uma convicção inspirada que estabelecia para eles um sentido de utopia (que hoje podemos ler como uma distopia).

Podemos também compreender que pode ser insuficiente, para a identificação da arquitetura modernista, uma análise dos elementos formais mais aparentes, sendo necessário examinar todos os elementos constituintes das edificações, incluindo sua relação com o ambiente circundante e até mesmo com o planeta e a humanidade como um todo, pois, de fato, como afirmava Giedion, esta arquitetura está ligada a 'um modo de vida', ou seja, a um determinado modo de pensar e entender o mundo.

Estas considerações poderão nos auxiliar a determinar de que maneira se dá a identificação modernista, nem sempre redutível aos elementos que os próprios modernistas conseguiam definir como componentes de seu estilo. Um exemplo nos ajudará a esclarecer este ponto (figuras 5.96 e 5.97):

Figura 5.96 – Hotel em São Francisco do Sul (Brasil). Fachadas frontal e lateral. Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 5.97 – Hotel em São Francisco do Sul (Brasil). Detalhe. Foto do autor.

Neste caso podemos observar um fenômeno interessante, que é derivado da imposição (apoiada pelos modernistas – consequentemente pelo IPHAN[17]) de diferenciar absolutamente as intervenções realizadas em edificações históricas, o que implica, subliminarmente, que aquelas deverão ser realizadas em estilo moderno ('o único adequado ao seu tempo'). Assim, ao realizar uma ampliação em uma edificação situada em um centro histórico tutelado pelo IPHAN, sendo mantida a fachada (que, provavelmente, era a única parte restante, devido aos complicados processos histórico-sociais que permitiram a sobrevivência de alguns conjuntos urbanos históricos no Brasil), as partes novas foram realizadas diferenciando-se da fachada antiga. Esta diferenciação é bastante evidente, mas podemos afirmar que se trata de uma intervenção em estilo modernista? Nossa resposta é 'sim', mas devemos aprofundar esta análise, explicando-a melhor.

Em primeiro lugar, a ausência, na lateral, de qualquer modenatura, de qualquer traço de ornamentação, coloca a intervenção no lado modernista da ruptura formal (ver capítulo 3); o aspecto mecanicista deriva daí, mas igualmente da manifestação estrutural, que explicita a independência entre

FOR AUTHOR USE ONLY

[17] IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão federal responsável pelas ações governamentais (incluindo a normatização específica) relativas ao patrimônio no Brasil. Criado e mantido até nossos dias por pessoas ligadas, direta ou indiretamente, à arquitetura modernista.
A proposição de distinguir claramente as intervenções realizadas em edificações antigas foi estabelecida, de maneira sistemática, por Camilo Boito, mas suas origens podem ser traçadas pelo menos até Ruskin (CHOAY, 2006). No entanto, tendo a instituição oficial voltada à tutela do patrimônio no Brasil (o IPHAN) sido criada sob a égide dos modernistas, e sendo que a distinção interessava especialmente a estes, pois ela implicava, subliminarmente, a adoção de intervenções de cunho modernista (representando 'o seu tempo'), esta 'regra' recebeu no país uma especial atenção.

estrutura, planta e fachada. O uso dos materiais, por fim, dedutível a partir desta independência, deixa clara a utilização de uma estrutura de concreto armado (tornado, ao longo do século XX, quase um padrão cultural); há também as esquadrias metálicas, de modo que, mesmo uma fachada de alvenaria (o mesmo material da fachada antiga) deixa entrever aquilo que lhe é subjacente. Neste contexto, a utilização de elementos ornamentais fazendo referência à fachada antiga (fig. 5.97) acaba soando como uma ironia (como pretendem os pós-modernistas, ao menos em seu discurso) ou simplesmente como um arremedo de decoração que pode ter sido colocado aí com a intenção de prestar homenagem àquilo que dá sentido á própria intervenção (o patrimônio, impulsionador do turismo). Não resta dúvida de que as ambiguidades persistem; vejamos, então, outro exemplo (figura 5. 98):

Figura 5.98 – Curitiba, região central.
Foto do autor.

É evidente que, tanto neste exemplo como no anterior, escolhemos edifícios 'insignificantes', pois nosso interesse reside justamente nestes, que representam a grande maioria e compõem a maior parte da imagem urbana das cidades nas quais o século XX impôs a sua marca. E é justamente aí que reside o cerne de nosso problema: como classificar estes prédios, já que a classificação dos historiadores e dos manuais não se constitui em um guia seguro? Além de seguir a trilha que traçamos para examinar o prédio da figura 5.97, neste caso contamos com um elemento auxiliar, pois o prédio da direita pode nos servir de comparação e contraste; assim, verificamos no prédio da esquerda elementos que já examinamos no exemplo anterior: a ausência de

modenatura e de ornamentação, o 'rigor' esquemático de uma geometria primária e simplória, o mero interesse monetário de exploração do espaço urbano revelado pelo 'quase nada' da arquitetura. Temos também a estrutura de concreto armado – que se pode depreender pela disposição das aberturas, e explicitado pela laje em balanço da marquise – e as esquadrias metálicas. É evidente que, mesmo com todas estas características, o edifício se distingue de muitas produções modernistas se pensarmos em níveis de qualidade do projeto – aqui, evidentemente, se revela um nível muito baixo, ao passo que alguns dos prédios-testemunho permitem perceber que seus projetistas tinham maior domínio da técnica projetual, ou estavam sob condições menos opressoras em relação a seus comitentes ou a seu contexto histórico-social[18]. No entanto, mesmo com esta baixa qualidade, como podemos definir (estilisticamente) este edifício, senão como 'modernista'? Possivelmente uma forma degradada ou diluída, ou até mesmo mal informada, mas modernista, sem sombra de dúvida (enquanto o edifício da direita, mesmo que esta classificação permaneça ambígua, é um representante do 'ecletismo'). Portanto, enquanto edificações anteriores à ruptura modernista podem ser extremamente difíceis de classificar (inclusive porque a utilização, acadêmica ou não, de elementos estilísticos do passado é uma característica praticamente onipresente), os prédios modernistas deixam pouca, ou nenhuma, margem à dúvida. Vejamos outro exemplo (figura 5. 99):

FOR AUTHOR USE ONLY

[18] Seria injusto e inapropriado imputar uma melhor qualidade projetual de alguns edifícios apenas ao 'talento' de seus projetistas, ou uma menor qualidade à ausência deste 'talento'. O trabalho dos arquitetos, assim como de todos os envolvidos na elaboração de produtos da indústria cultural, é fortemente condicionado por uma série de fatores, entre os quais não é dos menos importantes a envergadura intelectual dos comitentes, além das imposições econômicas destes e do meio, dos hábitos culturais, etc.

Figura 5.99 – Letchworth, região central.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Com este exemplo vamos enfrentar uma situação especialmente dúbia; enquanto alguns elementos são claramente modernistas, outros podem deixar margens a interpretações diversas. Assim, as extensas fachadas de vidro sustentadas por uma estrutura metálica, da qual sobressai uma marquise também metálica, são elementos claramente modernistas. No entanto, a pequena torre cilíndrica encimada por uma cúpula, bem como os telhados inclinados dotados de beirais, não se encaixam, a princípio, no receituário modernista mais ortodoxo; qual pode ser a classificação estilística deste edifício, ou, dito de outro modo, poderíamos afirmar que NÃO se trata de um edifício modernista? Vamos examinar os elementos, a princípio heterodoxos, e verificar até que ponto eles contradizem os princípios modernistas que já identificamos.

Em primeiro lugar, a torre com cúpula. Embora ambos os elementos possam remeter a exemplos do passado, está claro que eles se diferenciam daqueles por algumas características: em primeiro lugar, os materiais. Tanto a torre quanto a própria cúpula não disfarçam sua constituição metálica, portanto industrial-artificial, e, de maneira explicitamente ambígua, tratam as formas 'do passado' com a mecanicidade típica da era industrial (e da arquitetura modernista). Os elementos se aproximam mais do universo das máquinas do

que das edificações pré-industriais. Neste contexto, as formas 'tradicionais' não apenas não estabelecem uma verdadeira ligação com o passado, mas, na verdade, se referem a este como algo superado, ao qual se pode aludir com ironia ou indiferença, mas não com reverência ou com uma expectativa de integração. Portanto, mantém-se a perspectiva modernista de ruptura com o passado e de intenções mecanicistas. Da mesma forma, o telhado não chega a se constituir como uma tentativa de integração, transmitindo a mesma sensação de mecanicidade (pelos materiais e técnica construtiva) e artificialidade. Sua forma e posição fazem com que este não se integre nem à cúpula nem à estrutura que lhe serve de base. A sensação de colagem, algo desconexa, é bastante evidente.

Mais uma vez, seria possível fazer alusão a uma suposta 'falta de qualidade' do projeto, que não consegue resolver bem a junção dos elementos formais. No entanto, o que vemos aqui é simplesmente um edifício modernista, de uma época em que os próprios modernistas, apenas parcialmente envergonhados dos fracassos notórios que sua arquitetura promoveu em ambientes urbanos de todo o mundo, procuram disfarçar (canhestramente) as deficiências formais de sua arquitetura através da utilização de elementos retirados, algo ilegitimamente, do repertório de formas do passado. A isto se deu o nome de pós-modernismo, o que não disfarça as raízes e o comprometimento deste 'estilo' (de fato um sub-estilo) com os princípios modernistas que esta arquitetura nunca se propôs a desafiar[19]. Conclusão: em nossa classificação, um prédio modernista (embora com pouca convicção).

FOR AUTHOR USE ONLY

A partir daí, podemos chegar a uma definição, ainda que parcial e provisória. A classificação como 'modernista' não depende, ao menos exclusivamente, da aplicação de algumas formas ou de alguns princípios projetuais específicos, tais como os 'pilotis' ou as janelas 'em fita', princípios estes que Jeanneret-Gris, em sua simplificação algo obtusa acreditava pudessem constituir uma 'nova arquitetura'; um outro princípio enunciado pelo suíço, no entanto, pode ser um indicativo mais confiável, que é o da aproximação da arquitetura ao mecanicismo (a 'máquina de morar'). Além

[19] Inclusive porque, muito provavelmente, este potencial desafio poderia representar a exclusão do 'mercado' e até mesmo do campo.

disso, também a utilização de materiais 'artificiais', não apenas no sentido de sintetizados através de alguma tecnologia, mas que revelam em sua aparência sua essência mecanicista obtida pelos processos industriais ou tecnológicos, de modo que mesmo matérias-primas naturais sejam transformadas em produtos tecnológicos que, desta forma, se diferenciam e afastam da Natureza, tanto na aparência quanto conceitualmente[20].

Para exemplificar e complementar estas proposições, tomaremos um exemplo não-modernista (figura 5.100), que, por contraste, poderá nos auxiliar:

Figura 5.100 – Amsterdam, casa na região central.
Foto do autor.

A casa em Amsterdam sofreu de um processo bastante comum na cidade, com o afundamento assimétrico de sua fundação. Como conseqüência,

[20] É o caso, por exemplo, da madeira, que é convertida em peças coladas, prensadas ou moldadas, acrescidas de resinas e outros componentes químicos, tendo alterada sua essência 'natural' (e até mesmo, potencialmente, transcendental) em um material cuja essência é o comércio. É revelador que esta transformação seja efetuada sob o signo da agregação de valor, tanto monetário quanto técnico (maior resistência estrutural, às intempéries, etc.).

o prédio sofreu uma torção que ocasionou a perda dos nivelamentos e dos prumos dos elementos construtivos, evidenciado nas aberturas (portas e janelas), bem como na sinuosidade das fiadas de tijolos. Houve um evidente trabalho de adaptação e consolidação que, sem forçar os elementos a voltar a suas posições originais e sem deixar de promover alterações substanciais internamente, manteve entre as intervenções e os elementos originais uma relação de reverência, não apenas com a arquitetura mas, talvez primordialmente, com a trajetória desta construção ao longo de sua 'vida'. Na não ruptura com as marcas do tempo esta arquitetura se distingue da modernista, e aqui, mesmo as esquadrias metálicas sustentando grandes panos de vidro não transfiguram o prédio em obra modernista. A geometria que aqui se aplica contraria a geometria modernista, que é limitada a um repertório restrito de formas e soluções e não abrange os casos em que se deve abandonar a mera 'objetividade'[21]. Portanto, é possível que os elementos estilísticos 'modernistas', considerados de maneira isolada, não sejam suficientes para caracterizar este estilo; porém, a mecanicidade das formas e das abordagens é elemento indispensável nesta configuração.

Feita esta observação, podemos nos reportar a algumas obras notórias, de modo a identificar se estas podem, e segundo quais critérios, ser classificadas como modernistas. Tomaremos como exemplos o Centro Georges Pompidou em Paris, o edifício da A,T&T[22] em Nova York e o Museu Guggenheim Bilbao (figuras 5.101, 5.102 e 5.103):

FOR AUTHOR USE ONLY

[21] A separação entre objetividade é uma construção discursiva e ideológica. Como nos mostra Bourdieu, a chamada subjetividade é uma '*disposição que mal se pode designar por subjetiva já que ela é objetividade interiorizada* [...].' BOURDIEU, 2007b, p. 253. E ainda: '[...] *lo individual, y incluso lo personal, lo subjetivo, es social, colectivo. El habitus es una subjetividade socializada.*' BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 186.

[22] O edifício não abriga mais a A,T&T, pertencendo atualmente à Sony Corporation. Sua designação mais precisa é: 550, Madison Avenue.

Figura 5.101 – Paris, Centro Georges Pompidou.
Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de Gzen92, CC BY-SA 4.0,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=53854989.

Figura 5.102 – Nova York, Edifício A,T&T.
Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de David Shankbone, editada, CC BY 2.5,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12856715.

Figura 5.103 – Bilbao, Museu Guggemheim.
Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de MykReeve., CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=54632.

Começando pela figura 5.101, vemos neste prédio a concretização, talvez sequer sonhada por Jeanneret-Gris neste nível, do ideal da 'máquina de habitar'. Nem pilotis, nem janelas em fita, nem sequer, a rigor, uma fachada no sentido que costumamos associar ao termo, já que aquilo que costumamos chamar de fachada está colocada atrás de uma grade metálica (supostamente estrutural) e um tubo-acesso. O quase-nada da arquitetura moderna é levado a um paroxismo, já que há uma profusão de elementos visuais, porém todos remetem mais a uma relação com a ''engenharia' do que com a arquitetura, que, de certa forma, desaparece sob uma capa tecnológica-mecanicista. Seguindo com nosso propósito classificatório, diremos que se trata de um prédio modernista, pela mecanicidade e pela industrialização (ainda que seja de aparência). O artificial, o afastamento da Natureza e da História comparecem como elementos definidores. É evidente o posicionamento do lado modernista da ruptura.

Quanto ao edifício de Nova York, podemos dizer que ele contém os elementos 'clássicos' de um prédio modernista: ausência de modenatura, modularidade e repetição massificante das aberturas, andares 'empilhados' formando uma caixa, recusa de relação com o ambiente circundante e com a natureza. Porém, o prédio é revestido de granito rosado que, observado na escala urbana, lembra um revestimento de tijolos, e, o que é mais marcante, é encimado por um 'frontão' (uma releitura de frontão, para ser mais exato). O que vemos é que mesmo a adição de elementos decorativos não tira o caráter

FOR AUTHOR USE ONLY

modernista do prédio, antes o transforma numa espécie de 'modernismo ornamentado', algo como uma 'evolução' modernista (que pode explicar a designação de 'pós-moderno' que recebeu). Os elementos decorativos se mostram claramente apostos, 'colados' a um prédio que, em nossa classificação, é colocado sob a designação estilística de 'modernista'[23].

Dadas estas observações e análises, vamos em seguida desenvolver um estudo interpretativo que pode esclarecer ainda mais a questão da identificação modernista: uma análise comparativa com o estilo Art Déco.

5.1 - A questão do Art Déco.

Para que possamos analisar com propriedade alguns dos argumentos que os modernistas – arquitetos e apologistas – empregaram para justificar a inserção do estilo no início do século XX (e que depois viriam a ser repetidos, com algumas variações, até nossos dias), será necessário nos determos em algumas possibilidades alternativas que existiram, ao menos potencialmente, simultaneamente à ascensão modernista.

FOR AUTHOR USE ONLY

Se observamos o contexto do início do século XX, podemos constatar que havia uma série de propostas e possibilidades (BENEVOLO, 2001; TAFURI e DAL CO, 1976; GLANCEY, 2001), cujos representantes e defensores tentavam fazer passar às posições dominantes no campo através da conquista de algum grau de legitimidade, derivada da aceitação do público e dos comitentes, do aval dos acadêmicos e dos eruditos, ou da imposição de um conjunto discursivo legitimador ao qual os demais concorrentes pelas posições no campo não puderam contrapor um discurso alternativo dotado da mesma força simbólica (como foi o caso do modernismo).

Assim, vemos que alguns arquitetos adotaram o Art Nouveau, outros o Neoclassicismo, outros adotaram livremente um vasto repertório formal herdado de diversas tradições e culturas (o Ecletismo), enquanto alguns transitavam por diversas tendências dependendo do cliente, do programa, do gosto e das motivações pessoais. Neste mesmo contexto, alguns

[23] Ainda que seja possível a designação de 'modernismo ornamentado' que já comentamos, mas que não altera a essência do posicionamento estilístico e não passa de um maneirismo.

experimentavam soluções mais ligadas a fatores tecnológico-construtivos (emprego de estruturas metálicas ou de concreto armado), que, em alguma medida, influenciavam as soluções formais.

Enquanto Loos e outros proto-modernistas propunham (nem sempre com coerência, como já vimos no capítulo 4) o abandono dos ornamentos e Jeanneret-Gris a adoção de uma 'estética da máquina', havia um grande e difuso grupo de arquitetos, artistas, artesãos e decoradores envolvidos com o desenvolvimento (totalmente descentralizado e desprovido de um programa instituído) de uma linguagem que conciliasse os novos materiais e técnicas construtivas com as possibilidades decorativas e com as aspirações de uma vasta clientela que desejava a 'modernidade' sem abrir mão do repertório formal existente. Este grupo daria ao mundo o estilo que, muito tempo depois, viria a ser conhecido como Art Déco (LEMME, 1996).

É importante frisar a ausência de um programa, mas esclarecendo que esta ausência significa que o desenvolvimento do estilo se deu não pela via discursiva de manifestos, propostas ou tratados; antes, foi a existência de fatores culturais difusos, convergindo na formação de *habitus* com características similares ou homólogas em ocupantes de posições também homólogas em diferentes campos, que determinou que houvesse manifestações 'espontâneas' (ou seja, definidas pelas condições histórico-sociais, sem a mediação de elaborações racionais e, mesmo, de maneira inconsciente) em diversas áreas – arquitetura, escultura, design industrial, design gráfico e tipografia, pintura – e que tem importância para nossa análise por diversos fatores, principalmente: a amplitude da manifestação, que se estendeu por diversos países, podendo ser considerado um verdadeiro 'estilo internacional' antes que uma vertente do modernismo fosse batizada com este nome; a coerência estilística, alcançada sem que houvesse um 'movimento' organizado que tivesse seus princípios sistematizados nem representantes oficiais, porta-vozes, apologistas e defensores institucionais; a convergência entre a 'estética das máquinas' (o design industrial e de produtos) e a arquitetura, com ambos os aspectos se influenciando mutuamente; e, por último, a permanência do estilo para além das balizas temporais prescritas pelos manuais de classificação. Vejamos mais detalhadamente cada um destes aspectos.

FOR AUTHOR USE ONLY

1) a amplitude da manifestação;

O Art Déco parece ter se originado na Europa (LEMME, 1996), mas esta afirmação deve ser tomada com cautela, pois, não havendo um programa prévio que definisse como seriam as formas a serem adotadas, nem havendo personagens que tenham tomado o desenvolvimento do estilo como uma tarefa pessoal, suas manifestações foram notadas e classificadas pelos historiadores e críticos *a posteriori*, devido ao conjunto numericamente expressivo e coerente que estes passaram a identificar empiricamente. Assim, é possível que houvesse manifestações classificáveis como Art Déco anteriores àquelas que os classificadores estabeleceram como sendo as primeiras, e estas podem ter ocorrido em locais aos quais os críticos não estivessem atentos, ou aos quais não atribuíssem papéis de igual importância (uma vez que sabemos que a Europa foi, até o fim do século XIX, e, em alguma medida, permanece sendo, o centro da produção crítica e intelectual ligada ao campo da arquitetura, ao menos no que chamamos de 'ocidente').

FOR AUTHOR USE ONLY

De qualquer modo, mesmo se considerarmos como verdadeira esta atribuição de origem, é importante notar que os manuais não apresentam precursores nem obras pioneiras, dando a impressão de que o Art Déco surgiu 'pronto', sem um processo de desenvolvimento, e que os críticos apenas podem identificar o estilo quando sua manifestação já está consumada[24]. Não havendo uma identificação cronológica confiável, também a identificação das origens geográficas fica prejudicada; de todo modo, os manuais apresentam a Europa como berço do estilo, o que é coerente com a grande quantidade de construções identificadas, aliada às manifestações paralelas à arquitetura[25] que também se contam em grande número.

No entanto, mesmo se adotamos esta interpretação de origem, sabemos que em pouco tempo (considerando os relativamente limitados recursos de comunicação e difusão de obras culturais disponíveis no início do século XX,

[24] É evidente que não houve para o Art Déco um trabalho de exegese similar ao que foi feito em relação ao modernismo. Para este último, os críticos e historiadores se preocuparam em estabelecer (ainda que ficticiamente e de modo por vezes inverossímil) precedentes que remontam até a era clássica grega (cf. capítulo 4).

[25] Não apenas obras de arte e design, mas igualmente mostras e exposições que, de certo modo, 'oficializaram' a existência do estilo.

quando até mesmo a fotografia ainda era um meio de utilização limitada, sendo grandemente suplantada pelas ilustrações em livros e revistas, como podemos verificar em FLETCHER e FLETCHER, 1905) havia exemplos de construções Art Déco em vários lugares do mundo (figuras 5.104, 5.105, 5.106 e 5.107), notadamente nos EUA (devido à sua grande atividade construtiva no período), no restante das Américas, na Ásia e na Oceania.

A questão que nos interessa aqui, mais do que saber de que maneira se deu esta difusão, é o fato de que a difusão efetivamente se deu por todo o mundo, sem contar com órgãos ou instituições oficiais ligadas à sua divulgação, e sem contar com manuais de estilo, manifestos, propostas sistematizadas, nem mesmo personagens notáveis que representassem a

Figura 5.104 – Nova York, sul de Manhattan.
Foto do autor.

Figura 5.105 – Miami, Lanchonete.
Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de Stefenetti Emiliano - Obra do próprio, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22816306.

Figura 5.106 – Laguna/SC, região central.
Foto do autor.

Figura 5.107 – Verona, Borgo Roma.
Foto do autor.

defesa ou a propaganda do estilo. Num mundo ainda em vias de sofrer o grande processo que chamamos de 'globalização', esta difusão parece significar uma grande aceitação do estilo por parte de arquitetos e comitentes, assim como uma adequação de suas soluções formais e estilísticas às condições histórico-sociais de sua época (sem querermos aqui invocar algum tipo de 'zeitgeist', que, como comentamos no capítulo 4, é um termo associado às forças socialmente dominantes que pretendem se legitimar com base em algum princípio transcendente), ou seja, aptas a atender aos anseios daqueles que têm condições de construir e de decidir como se constrói.

Portanto, é possível interpretar este sinal (a difusão mundial e 'espontânea' do estilo) como uma indicação de que havia pelo menos uma outra possibilidade estilística capaz de atender às demandas (formais, mas não apenas) das forças sociais ligadas à 'modernidade' no sentido lato, ou seja, relacionadas e motivadas pela industrialização, adeptas das novidades técnicas e tecnológicas, aos modismos e tendências em desenvolvimento no início do século XX; não era apenas o modernismo que estava em sintonia com estas tendências – antes, é possível identificar aqui uma opção 'ideológica' (no sentido mais amplo), uma escolha de caminhos que representam duas diferentes abordagens das questões simbólicas: uma que aceita, adapta e reinterpreta os elementos legados pela tradição às novas condições histórico-sociais (especialmente as tecnológicas), que busca referências na natureza e as adapta a suas necessidades (como o '*streamline*', por exemplo), e que entende a tecnologia como uma possibilidade de desenvolvimento formal e estilístico que elabore as 'máquinas' segundo os princípios de uma ligação indissolúvel com o passado (até mesmo ancestral, no sentido com que tratamos do tema no capítulo 3), sem que isto signifique abrir mão de uma manifestação do gosto e das necessidades contemporâneas; outra que não aceita ligações com o passado[26], que renega a Natureza e que limita as 'máquinas' a manifestações de seu gosto ou de alguns princípios

FOR AUTHOR USE ONLY

[26] Mesmo quando constrói complexas elaborações discursivas que tentam confundir a questão, invocando relações de precedências e até ancestralidades que só se sustentam nos discursos apologéticos, mas que não são verificáveis nem se manifestam empiricamente.

reducionistas[27], mesmo quando isto significa sacrificar as condições de utilização ou até o bom-senso.[28]

Desta maneira, entendemos que o exemplo do Art Déco é muito ilustrativo a respeito da questão dos compossíveis[29]: havia pelo menos duas grandes tendências, ambas em relativa sintonia com as forças histórico-sociais do período em que co-existiram, que poderiam ter sido empregadas como opções formais e que poderiam ter sido bem sucedidas na busca pelas posições dominantes do campo. A afirmação do modernismo triunfante de que este estilo seria a manifestação do 'zeitgeist' da era da máquina, portanto, não se sustenta.

2) a coerência estilística;

Um elemento muito significativo do Art Déco é a coerência estilística, ou, em outras palavras, a recorrência de soluções formais que se verifica em inúmeras manifestações (arquitetura, artes visuais, design industrial) e que, não tendo sido determinada pela existência de um programa ao qual os diferentes autores pudessem recorrer para elaborar suas obras, se deve a uma incorporação, não necessariamente consciente, através do conhecimento (direto ou indireto) de obras existentes, de soluções formais adotadas por outros autores, nem sempre no mesmo meio de expressão (artes visuais

FOR AUTHOR USE ONLY

[27] Note-se que não estamos aqui realizando uma apologia do Art Déco; trata-se de um estilo que já teve sua época. Apenas nos interessa a contraposição com o modernismo que o sucedeu, deixando claras as oposições formais e ideológicas entre ambos. Não temos a pretensão de estabelecer modelos ou sugerir soluções formais específicas; antes, nossa preocupação está em compreender aquilo que NÃO se deve fazer.

[28] É importante notar que é possível encontrar algumas convergências formais entre alguns exemplos Art Déco e alguns prédios modernistas. Isto se deve em parte à maneira pouco ortodoxa com que arquitetos Art Déco empregavam as soluções formais – inclusive devido à ausência de uma codificação estabelecida – mas também porque ambos os estilos estavam, de alguma maneira, ligados a tendências histórico-sociais comuns. No entanto, embora saibamos que toda generalização contém algo de inexatidão, é possível, seguindo a mesma lógica de classificação que expomos no capítulo 5, reconhecer claramente edificações pertencentes a um ou outro estilo.

[29] "*um estilo como modo de representação em que se exprime o modo de percepção e de pensamento próprio de uma época, classe ou fração de classe, de um grupo de artistas ou de um artista particular. É impossível dizer algo para caracterizar estilisticamente uma obra de arte que não pressuponha a referência, pelo menos, implícita, aos* ***compossíveis****, simultâneos - para distinguir uma obra de seus contemporâneos – ou sucessivos para estabelecer sua oposição em relação a obras anteriores ou posteriores do mesmo ou de outro autor.*" BOURDIEU, 2007b, p. 51.

podendo influenciar a arquitetura, design industrial podendo influenciar o cinema, etc.). Também a crítica (especializada ou não) pode ter colaborado para a disseminação de soluções formais, uma vez que a historiografia não registra nenhum tipo de confrontação na qual o Art Déco tenha sido atacado e combatido abertamente (LEMME, 1996). De fato, alguns autores Art Déco foram considerados pelos modernistas como precursores de seu movimento, uma vez que estes últimos não se esforçaram para salientar as divergências (formais e ideológicas) entre os estilos, mas, ao contrário, procuraram ressaltar similaridades, ainda que sutis, de modo a classificar certas obras, que em outro contexto seriam classificadas apenas como Art Déco, como proto-modernistas[30].

De qualquer modo, é notável que as soluções formais tenham se disseminado sem que tenha havido um 'movimento'; de fato, parece que as formas foram adotadas devido à sua aceitação, tendo sido adaptadas e as soluções tendo evoluído de acordo com necessidades, demandas e condicionamentos específicos (cultura local, imposições geográficas, gostos pessoais ou de grupos, etc.), sem que com isso deixassem de apresentar características formais que possibilitam sua classificação em um mesmo conjunto estilístico. Isto parece demonstrar, ao menos parcialmente, que determinadas soluções formais podem ser aceitas sem a necessidade de que para elas seja elaborada uma defesa crítica ou erudita, sem que se estabeleça um confronto pela tomada das posições no campo e sem uma reação contestatória sistemática (como aconteceu com o modernismo).

Portanto, ao contrário da crítica e da historiografia modernistas, podemos concluir que não existiu o 'caminho único', ou a solução exclusiva defendida por estes, e que o universo dos compossíveis (não limitado ao Art Déco) sempre esteve presente, ao menos potencialmente, deixando clara a estratégia, plena de violência simbólica, adotada pelos modernistas para desacreditar interpretações divergentes e eliminar discursivamente os

[30] Um exemplo interessante são obras de Auguste Perret que aparecem como proto-modernistas em manuais de classificação modernistas (sem menção a seu estilo específico, ou seja, Art Déco), ao passo que aparecem como Art Déco em obras dedicadas a este estilo. Ver a respeito BENEVOLO, 2001; LEMME, 1996. Neste último, merecem atenção as referências ao De Stijl e a Rietveld (p. 65).

contrapontos interpretativos, tanto no momento de sua manifestação quanto de maneira durável.

3) a 'estética das máquinas';

Uma das proposições modernistas mais emblemáticas, que passou a ser repetida e propagada pelos autores e defensores do estilo de modo um tanto automático, alheio a considerações mais elaboradas e a problematizações de seu conteúdo, era a de que a arquitetura moderna deveria ser baseada na aplicação tanto conceitual (casas como 'máquinas de morar') quanto formal (a chamada 'estética da máquina'), de um conjunto de soluções formais de tendências mecanicistas. Jeanneret-Gris defendia inclusive que a arquitetura deveria dar lugar à ação dos engenheiros, segundo ele mais preparados para atuar neste contexto conceitual e formal[31].

Este conjunto de soluções formais incluía a utilização de formas chamadas 'puras', ou seja, prismas geométricos básicos, destituídos de efeitos compositivos ou ornamentais. Esta postura recebeu seus fundamentos a partir de manifestos, livros e programas elaborados por arquitetos modernistas (cf. capítulo 4), como Loos e Jeanneret-Gris, cujos escritos passaram a influenciar vários campos[32]. Como um corolário, de maneira análoga outras produções de design, especialmente objetos utilitários, deveriam seguir a mesma tendência, reduzindo as possibilidades formais a um pequeno número de opções, numa postura que ficou associada ao mote 'menos é mais', tão caro aos modernistas.

Por outro lado, o Art Déco surge como uma manifestação que se verifica em vários campos, sem que a arquitetura tenha tido um papel preponderante, ou o tenha tido apenas episodicamente. As influências da arquitetura sobre outras áreas de design podem ser percebidas de maneira similar àquelas em sentido inverso, sendo difícil perceber a predominância de uma direção. Neste caso, porém, não existe um direcionamento contrário à incorporação de

FOR AUTHOR USE ONLY

[31] cf. capítulo 4.
[32] Note-se que a Bauhaus, por exemplo, que se notabilizou pelo design industrial modernista de objetos utilitários voltados à produção industrial, não teve a mesma influência duradoura em relação a seus escritos e manifestos, cujo papel não é mostrado como especialmente relevante, ao menos se nos basearmos nos apologistas do modernismo que vimos no capítulo 4.

soluções formais pré-existentes, incorporando ao Art Déco uma das características do chamado Ecletismo, ou seja, a liberdade de utilização de várias influências estilísticas e culturais, neste caso em uma síntese moldada pelo desenvolvimento tecnológico característico do período, no qual as máquinas e as fontes energéticas passaram a desempenhar funções que atingiram graus de complexidade até então insuspeitados.

Desta forma, ao invés de propor uma estética desprovida de ornamentos, símbolos e influências diversas, o Art Déco passa a elaborar a busca por uma estética própria a partir dos elementos dados, tendo como característica fundamental, porém, que as soluções fossem 'decorativas', ou seja, que ornamentação e complexidade formal fossem os princípios estilísticos que identificassem o estilo (e que utilizamos, hoje, como princípio de classificação). Esta estética não ignorava algumas demandas tipicamente contemporâneas, que também influenciavam os modernistas, como a necessidade de mecanização na produção, a simplificação de alguns aspectos visando uma produtividade mais imediatista, e a incorporação de partidos que atendessem a especificidades da época, como o surgimento de novas funções (a sala de cinema, a estação ferroviária, etc.), novos gostos, novas escalas (o arranha-céus, as salas de espetáculo, etc.).

FOR AUTHOR USE ONLY

Portanto, observamos uma clara contraposição entre dois estilos que pretendem atender às demandas de seu tempo; enquanto o Art Déco podia produzir objetos como automóveis (epítomes da era da indústria), rádios (objeto simbólico do início do século XX), barbeadores e todo tipo de objeto, utilitário ou apenas decorativo, elaborados e plenos de motivos ornamentais geométricos (figuras 5.107, 5.108, 5.109, 5.110 e 5.111), (numa compreensão mais ampla de geometria do que aquela dos modernistas),

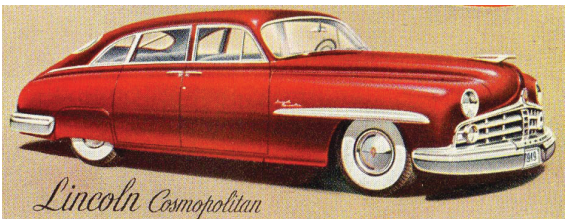


Figura 5.107 – Automóvel Art Déco, publicidade.
Note-se que nesta data, segundo os manuais, o Art Déco já havia acabado.
Fonte: Seleções do Reader's Digest, agosto de 1948

Figura 5.108 – Barbeador elétrico Art Déco, publicidade.
Note-se a data, tardia segundo os manuais.
Fonte: Seleções do Reader's Digest, junho de 1960.

Figura 5.109 – Receptor de rádio Art Déco, publicidade.
Fonte: Seleções do Reader's Digest, agosto de 1948.

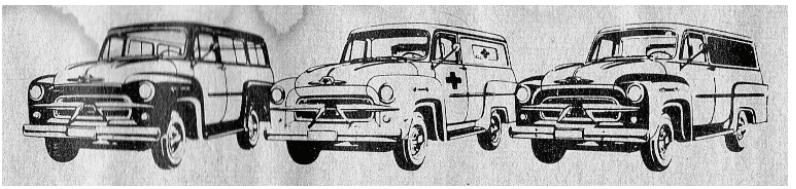


Figura 5.110 – Automóveis utilitários Art Déco, publicidade.
Embora o estilo seja frequentemente associado ao luxo (LEMME, 1996),
as soluções formais abrangiam todos os campos.
Fonte: Seleções do Reader's Digest, agosto de 1948.

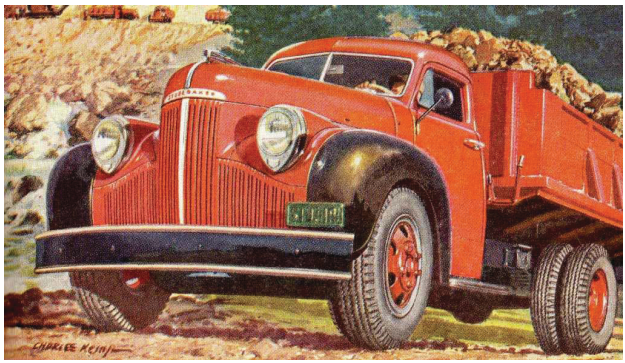


Figura 5.111 – Caminhão Art Déco, publicidade.
O trabalho pesado também podia ser expresso em formas Art Déco.
Fonte: Seleções do Reader's Digest, outubro de 1947.

o modernismo, devido a sua postura hermética e anti-popular, esteve mais ligado a objetos acessórios às edificações (lustres, móveis) ou de utilização doméstica (chaleiras, talheres) chamados sempre 'de design' (figuras 5.112 e 5.113), ou seja, colocados em posição alheia à popularização de seus resultados (que nunca ocorreu).

FOR AUTHOR USE ONLY

figura 5.112 - reprodução da cadeira f51 de Gropius.
Fonte: https://classicdesign.it/f51-tecta-it.html.

figura 5.113 – Reprodução do Infusor modelo no. MT 49 por M. Brandt.
Fonte: http://www.artnet.com/artists/marianne-brandt/tea-infuser-model-no-mt-49-U9D0MFkgtlcmOqVF0V-oEQ2

A partir destes exemplos, podemos verificar o quanto a chamada estética da máquina tem de reducionista (valendo a pena, em outro momento, analisar os interesses por trás deste reducionismo), já que as máquinas poderiam, potencialmente, ter assumido qualquer forma, uma vez que o sistema simbólico empregado nesta definição formal não estava definido previamente, nem estava contido, como por encanto, em algum tipo de 'zeitgeist', como quiseram fazer crer os modernistas. Esta questão tem a ver com outra ainda mais ampla, que diz respeito à utilização, seletiva e reducionista, que os modernistas fizeram da geometria, ou ao menos daquilo que eles quiseram fazer crer que era a geometria. Não sem ironia, podemos afirmar que seria preciso prescrever aos modernistas um 'saber ver a geometria', pois aquilo que estes associam ao termo é apenas uma manifestação de interesses específicos, conscientes ou não, associados aos efeitos pretendidos com a dessemantização do ambiente simbólico (ver capítulo 7).

Assim, enquanto os modernistas afirmavam que tudo na Natureza é composto a partir de chamados 'prismas' ou 'sólidos', cuja origem alegadamente platônica[33] nada mais representa do que a tentativa de emprestar antecedentes filosóficos (e, portanto, de elevada extração), e, em geral, inacessíveis ao vulgo, para idéias absolutamente arbitrárias, deixavam de ver (ou pretendiam impedir que se visse) que a Natureza é composta por um geometria muito mais rica e variada, da qual os fractais são uma aproximação contemporânea mais fidedigna e, ainda assim, insuficiente.

Podemos observar (avançando um pouco em considerações que ultrapassam os objetivos desta pesquisa, mas que seria inconsequente não explicitar, ainda que de maneira basilar) que a Natureza e suas formas não são constituídas a partir de fórmulas ou equações matemáticas, ou seja, não existiram equações matemáticas antes das coisas, e sim o contrário, as equações foram encontradas ao se estudar a Natureza. Desta forma, as sementes do girassol não são distribuídas segundo a sequência de Fibonacci,

[33] Os chamados 'sólidos platônicos' de fato foram descritos por EUCLIDES (1944), e são construções geométricas que demonstram as possibilidades de construção de sólidos a partir de uma composição de polígonos regulares e congruentes. Daí a reduzir toda a 'natureza' a um aglomerado de sólidos platônicos vai uma grande distância.

FOR AUTHOR USE ONLY

como frequentemente se afirma sem maiores reflexões. Esta seqüência corresponde e descreve a distribuição das sementes. Estas equações são as aproximações, realizadas de maneira racional, que tentam representar, da maneira mais completa e fiel possível, aquilo que se observa na Natureza. O racional, pela sua própria natureza limitada e limitadora, é insuficiente para dar conta de todos os fenômenos, uma vez que o mundo é constituído por fenômenos sub-racionais e supra-racionais, sendo os fenômenos compreensíveis/apreensíveis pelo racional apenas uma parte dos fenômenos todos, ou uma faceta destes.

Da mesma forma, podemos imaginar como possível uma ciência que alcance um grau de sofisticação que permita descrever apropriadamente todos os fenômenos naturais, mas seria equivocado afirmar que os fenômenos naturais se desenvolvam segundo as proposições científicas que lhes descrevem, pois estas últimas só existem após os fenômenos. O que não significa que as equações, ou a ciência, não estejam corretas, apenas que os fenômenos lhes são independentes e as precedem. Não é necessário, para que os fenômenos naturais ocorram, que alguma equação ou cálculo seja realizado antes; nem consideramos a necessidade de alguém ou algo que execute estes cálculos. A Natureza se desenvolve segundo forças que podem ser expressas através de equações, e só. De onde provêm estar forças, e como elas são controladas e postas em ação, são temas para a metafísica, com a qual não temos a pretensão de lidar. Mas a aceitação de uma perspectiva não-metafísica não significa inverter os papéis e colocar a limitada razão humana, os as descrições que ela produz, como princípio dos eventos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Alguns exemplos serão suficientes para demonstrar as diferenças formais derivadas das duas posturas antagônicas; na figura 5.114, vemos uma rigorosa aplicação de princípios geométricos, dedicados à execução de formas que reverenciam a Natureza sem copiá-la.

Como contraponto, não será necessário mostrar aqui as 'formas puras' de que falava Jeanneret-Gris e que estão espalhadas por nossas cidades. Da mesma forma, as nuvens, as flores, as rochas, constituem exemplos

eloqüentes de uma geometria complexa, à qual os modernistas não pretendiam (ou não conseguiam) alcançar[34].

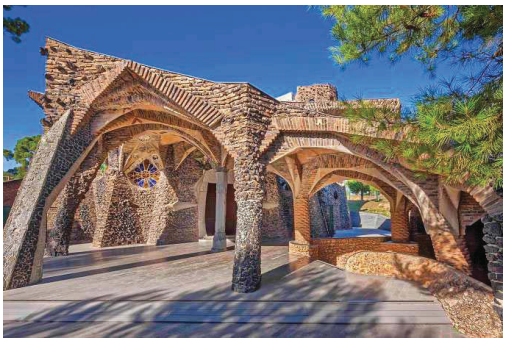


Figura 5.114 – Barcelona, cripta da colônia Guell.
Foto do autor

Outro exemplo pode ser encontrado em formas criadas por seres vivos e que constituem, em alguma medida, estes próprios seres. Na figura 5.115, algumas conchas de moluscos:

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 5.115 – conchas de moluscos. Acervo pessoal.
Foto do autor

[34] É preciso lembrar que, como já dissemos, muitos modernistas eram intelectuais capazes e preparados (o que contribuiu para o desenvolvimento de seu 'movimento'). No entanto, mesmo pessoas inteligentes podem não conseguir perceber coisas óbvias, devido aos condicionamentos cognitivos e/ou ideológicos que os atingem, ou às intenções que comandam suas ações.

A variedade destas formas, assim como seu 'rigor geométrico', sempre causaram admiração e encanto (HERSEY, 1999); não são poucas as aplicações diretas ou re-elaboradas que elas receberam ao longo da história da Arquitetura. E não era necessário conhecer as fórmulas matemáticas que expressam em linguagem humana seus princípios formadores para se apropriar delas, adaptando-as às mais diversas funções.

O que podemos concluir a partir da observação das duas posturas é que a chamada 'estética da máquina' dos modernistas (discursivamente tomando para si a 'estética' e as 'maquinas') era apenas 'uma' estética, e nem sempre bem aceita. Não é casual a observação de Tafuri:

> La poética de la máquina queda así exorcisada en el decorativismo flamboyant [...]. TAFURI e DAL CO, 1976, p. 229.

Aquilo que os autores chamam de poética é, na verdade, uma anti-poética, já que à limitação semântica corresponde uma limitação cognitiva de caráter ideológico (os princípios da 'sociedade de dominação'). Mas, mesmo para os apologistas, esta 'poética' comporta um 'exorcismo', ou seja, significando uma tomada cognitiva (quase diríamos 'demoníaca...), necessita de um processo de liberação das forças irracionais que ela traz consigo; que este exorcismo seja realizado através de um 'decorativismo flamboyant' revela e explicita não apenas o antagonismo entre as vertentes formais, como a força inerente à decoração, que os autores, embora reconhecendo, tentam denegrir com uma adjetivação ambígua, que pretende diminuir-lhe o alcance e a importância.

FOR AUTHOR USE ONLY

Retornando aos exemplos das figuras 5.107 a 5.113, observamos que na prática, como já dissemos, nem sempre as produções são facilmente classificadas em um dos estilos, dependendo mais da postura do observador e dos elementos extra-design considerados (pertinência a um movimento ou escola, associação com outros autores, etc.) ou da própria adesão do observador a uma postura interpretativa específica. Neste sentido, é interessante notar, como um caso exemplar, as possíveis relações entre o Neoplasticismo e o Art Déco.

Algumas manifestações estilísticas que foram classificadas como proto-modernistas, ou variantes do estilo, ou ainda que fazem parte de um conjunto

de experimentações formais precursoras destinadas a serem incorporadas, ao menos parcialmente, ao léxico modernista que viria a se tornar dominante, ao qual Jeanneret-Gris teve a sagaz percepção de abranger sob o nome de 'arquitetura moderna', têm características formais que podem ser entendidas como convergentes com o Art Déco. Deste modo, seria possível interpretá-las, diversamente do que fazem os manuais modernistas, como pertencentes, na forma de variantes ou pesquisas formais avançadas (ou até mesmo degeneradas, a depender do observador) ao conjunto de manifestações Art Déco, o que viria a causar uma alteração significativa nos atributos associados a estas obras, que derivam de seu posicionamento no campo, condicionado pelo julgamento das obras feito por seus contemporâneos e pelas gerações sucessivas, sempre influenciado pelos critérios dominantes no campo - ou seja, pela relação circular entre os julgamentos vigentes e as posições ocupadas pelas obras e seus autores, ambos sendo determinados e determinantes mutuamente.

Em outras palavras, a operação (transgressora) de re-posicionar determinadas obras no sistema de classificação vigente pode implicar na alteração (potencial) de suas posições relativas no campo, o que também implicaria na alteração da relação geral de forças simbólicas, de modo que todas as demais posições seriam afetadas em algum grau por esta alteração. Não temos o objetivo nem o propósito de causar este tipo de alteração no campo; nossa intenção é apenas demonstrar como são possíveis outras classificações, através do emprego de critérios diferentes, demonstrando assim a arbitrariedade que se esconde por trás das avaliações dominantes.

Deve-se ressaltar que uma proposição de reposicionamento analítico de determinadas obras não significa uma avaliação (negativa) das classificações anteriores, um julgamento do mérito destas mesmas avaliações e a proposição de uma 'superioridade' interpretativa alcançada pela nova classificação proposta. As classificações anteriores foram realizadas sob específicas e irrepetíveis condições histórico-sociais, visando a determinados interesses e condicionadas pelas forças do campo, bem como pela posição relativa ocupada por seu sistema classificatório e avaliativo, assim como pelos autores das obras e das classificações, no conjunto de sistemas simbólicos concorrentes do campo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Além disso, é preciso lembrar que os autores das obras e das avaliações não se inserem em determinado sistema simbólico apenas por suas opções manifestas ou por vias de aplicação racional e consciente de programas ou propósitos explícitos. Estas inserções se dão através de um conjunto de características, a começar pela convergência de habitus, passando por afinidades eletivas e por influências culturais e chegando a questões econômicas de todas as matizes. Portanto, as classificações estabelecidas, por mais que tenham características e resultados arbitrários, também guardam uma relação de verossimilhança e pertencimento ao 'real', na medida em que mesmo suas peculiaridades mais ligadas a características 'subjetivas' de seus autores são manifestações de forças sociais e simbólicas objetivas, incorporadas, no mais das vezes de maneira inconsciente, ao padrão cognitivo e interpretativo destes.

Também é preciso lembrar que alguns autores podem ter transitado, de maneira mais ou menos livre, entre dois ou mais estilos, ainda mais se considerarmos que o Art Déco sequer tinha um sistema formal instituído e convertido em doxa, ao mesmo tempo em que o modernismo ainda estava em fase de elaboração e sistematização, existindo inclusive inúmeras disputas 'internas' (na medida em que os autores se posicionavam, ainda que tacitamente, como pertencentes à mesma corrente, como no caso da participação nos CIAM) (GIEDION, 2004), cujo objetivo era estabelecer uma visão hegemônica da arquitetura moderna ainda em concepção. Note-se, inclusive, que aquilo que podemos considerar, hoje, como o sistema simbólico modernista resultou destas lutas e, longe de se constituir como a predominância absoluta de alguma das posições então em disputa, parece ter resultado da incorporação de características de variadas origens, tendo este estilo se convertido em um hibrido, embora seja possível identificar que algumas correntes tiveram mais êxito em impor sua visão, especialmente as que derivam de influências corbusierianas, enquanto outras (expressionismo, neoplasticismo) deixaram marcas apenas residuais ou restritas a aplicações específicas. Mas também é interessante notar que as posições de algumas correntes menos influentes podem ser retomadas e re-interpretadas à luz de novas condições histórico-sociais, como parece ter acontecido, por exemplo,

FOR AUTHOR USE ONLY

com manifestações chamadas pós-modernistas que retomaram soluções formais expressionistas.

Dadas estas ressalvas, a proposição de classificações e avaliações alternativas pode ter um valor heurístico próprio, relativizando as proposições dóxicas e colaborando na ampliação do entendimento sobre as obras e os sistemas de classificação e avaliação. Vejamos alguns exemplos, que podem nos ajudar a esclarecer melhor estas proposições:

Figura 5.116 – Ultrecht, Casa Schröder.
Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de Husky – obra do próprio, CC BY 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10042330

FOR AUTHOR USE

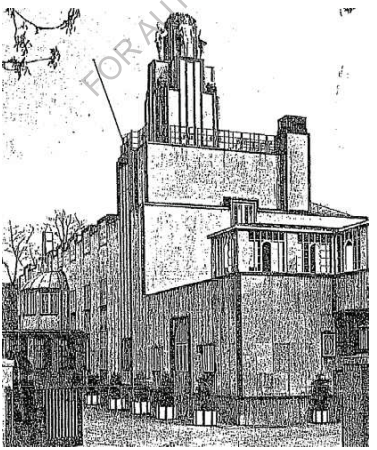


Figura 5.117 – Bruxelas, Palacete Stoclet.
Fonte: Tafuri e Dal Co, 1976, p. 12.

A casa projetada por Rietveld (figura 5.116), considerada como um ícone do neoplasticismo, contém elementos suficientes não apenas para diferenciá-la

da tradição modernista corbusieriana, como para aproximá-la da estética Art Déco, uma vez que o trabalho com os planos e os volumes, além da utilização das cores, remetem a intenções decorativas e empregam soluções compositivas semelhantes às usadas em obras explicitamente Art Déco (note-se a inclusão da famosa 'Cadeira vermelha-azul' no livro de LEMME [1996, p. 65], no qual não se faz menção ao modernismo), embora amenizadas pelas preferências à De Stijl.

Vemos também na obra de Hoffmann (figura 5.117) um exemplo eloquente. Enquanto o palacete é classificado por LEMME (1996) como um exemplar tipicamente Art Déco, a mesma edificação é apresentada por BENEVOLO (2001, pp. 296-298; 305-306) como precursora do modernismo, pertencente ao 'estilo' da Secessão vienense, sem nenhuma menção ao Art Déco (que Benevolo faz questão de não nomear em sua obra, o que parece demonstrar a oposição percebida como ameaça, o que indica que era precisamente o confronto entre o Art Déco e o Modernismo que estava para definir as tomadas das posições dominantes no campo).

De todas estas observações, o que podemos concluir é que as definições estilísticas estão longe de serem claras e inequívocas; em relação ao modernismo, podemos mesmo afirmar que a classificação no estilo corresponde, de modo geral, tanto à utilização de um repertório formal específico quanto a uma 'atitude' em relação às formas, que os próprios apologistas definiram (de maneira absolutamente ambígua e distante de qualquer perspectiva científica), repetidamente, como uma 'poética' (termo utilizado por Jeanneret-Gris e retomado por Giedion, Zevi, Benevolo, etc), como se a abordagem em relação às soluções formais fosse mais importante do que as formas escolhidas, de modo que a utilização pode passar dos 'prismas puros' (proposta como paradigma modernista) à incorporação de um repertório mais amplo sem que se veja nisso qualquer contradição. De fato, esta mudança não é sequer apresentada como uma revisão das posições anteriores, pois a presença da 'poética' parece trazer em si, inerentemente, a possibilidade de contradições, entendidas aí como expressões 'artísticas' e demonstrações de sensibilidade (como vimos no capítulo 4).

Esta ***atitude*** nos interessa, pois pode revelar, como um ***sinal***, algo dos princípios subjacentes ao modernismo. Se pensarmos na 'poética' de

FOR AUTHOR USE ONLY

Jeanneret-Gris, lembrando de sua definição da arquitetura como 'jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz', e lembrando também que sua fase considerada pelos apologistas como mais poética (BENEVOLO, 2001) é precisamente aquela na qual ele se afasta do 'purismo' em direção ao 'brutalismo' (seria preciso um nome mais revelador?), podemos concluir que sua idéia de 'poética' corresponde de fato mais a um tipo de não-poética, assim como aquilo que os apologistas entendem como aspirações transcendentes nada mais são do que aspirações intranscendentes.

Expliquemos: quando Jeanneret-Gris fala em 'jogo sábio', evidentemente está se referindo, antes de mais nada, à sua própria arquitetura, ou, mais precisamente, a sua idéia de arquitetura (uma vez que ele pouco havia experimentado, de maneira prática, como arquiteto quando elaborou esta definição). O auto-elogio implícito (mas evidente) não pode deixar de nos fazer refletir a respeito da legitimidade das afirmações; o que ele revela, além do conceito extremamente elevado a seu próprio respeito (que por si só já poderia ser indicador de perturbações psíquicas), é a tentativa discursiva de desautorizar os oponentes, colando-lhes a etiqueta de 'não sábios'. neste sentido, o termo 'correto' aparece apenas como uma confirmação tautológica da 'sabedoria' que aparece primeiro (poderíamos pensar numa 'sabedoria incorreta'?); mas, indo além, Jeanneret-Gris emprega o adjetivo 'magnífico', que coloca a discussão em termos ainda mais contundentes. Afinal, o suíço se enxerga como um sábio (já que se coloca como arauto desta arquitetura), mas, além disso, 'magnífico' (mais um sinal de possíveis problemas psíquicos, talvez insanidade), pois a arquitetura (não sendo manifestação divina, nem da Natureza) não pode ter propriedades que aqueles que a projetam e executam não tenham[35].

FOR AUTHOR USE ONLY

[35] Evidentemente, não esquecemos aqui que toda arquitetura traz em si características derivadas de sua inserção histórico-social; no entanto, o que difere uma manifestação arquitetônica de outra é precisamente a ação e as escolhas dos agentes envolvidos. É óbvio que esta discussão, nos termos em que aqui está colocada, tende à simplificação, mas isto se deve, precisamente, ao caráter redutivo e ultra-simplificador das afirmações modernistas que estamos analisando. Longe de, por isso, se tornar uma discussão superficial, ela pretende tocar em pontos fundamentais, definidores de muitos juízos de valor até hoje vigentes, e que não costumam ser discutidos nestes termos devido ou à sua aceitação (explícita ou implícita), ou à ausência de uma motivação para discutir algo que parece tão desprovido de sentido ou de justificação.

Mas é depois de toda esta adjetivação (aparentemente mais ligada a manifestações do Ego do enunciador) que surge aquilo que mais importa: os volumes dispostos sob a luz. O que isto significa? Em primeiro lugar, os volumes (é um claro princípio corbusieriano) são os prismas puros, ou, mais amplamente, volumes genéricos que se destaquem por uma 'individualidade' (como vemos na chamada fase brutalista), ou seja, cuja manifestação formal não diga respeito a seu entorno, à história ou à natureza, nem aos possíveis comitentes ou usuários. Qualquer volume pode ser aceito (este é o fio condutor que leva do modernismo ao pós-modernismo), desde que ele manifeste esta independência, este afastamento. Mas também está implícito no 'volume' que ele não seja nada além de um volume, ou seja, que não contenha adornos, ornamentos ou decorações, que não comunique nada além de sua própria existência 'sábia e magnífica'. A dessemantização, derivada da limitação do léxico, é o princípio fundamental[36].

É neste contexto que falamos em anti-poética: a diminuição das possibilidades lexicais e semânticas, se possível até o 'quase nada', imposta a objetos monumentais que não comunicam (há uma mensagem, mas emitida em mão-única, monologicamente), constitui, em si mesma, a negação de qualquer verdadeira possibilidade poética, voltada a aprimorar a forma da mensagem, mas tendo em conta também seu conteúdo (não consideramos a possibilidade de uma linguagem destituída de conteúdo). Somente um pensamente totalitário e amante da imposição da ordem sobre todas as outras coisas pode conceber esta proposta como 'poética', mais uma vez dando sinais de aproximação com as psicopatologias (e, no contexto da arquitetura, é bom lembrar, com as sociopatologias).

Resta apenas o 'sob a luz'. Mesmo Jeanneret-Gris, com seu totalitarismo fortemente enraizado, se vê obrigado a reconhecer que existem elementos externos á arquitetura que é necessário considerar: talvez aquele ao qual ele dê mais ênfase seja a luz do Sol. Embora sua arquitetura e seus escritos frequentemente coloquem a questão sob os termos do controle (voltar janelas e outras aberturas para direções específicas, controlar a incidência através de

[36] Vale lembrar que a inserção de alguns signos na chamada arquitetura pós-moderna se configura antes como auto-referência do que como diálogo, com o entorno ou com o que quer que seja.

FOR AUTHOR USE ONLY

dispositivos fixos ou móveis, etc.), ou como uma necessidade fisiológica (os solários e similares), ele não se posiciona 'poeticamente'[37] em relação á luz, uma vez que esta não é considerada como um elemento que pode ser incorporado á arquitetura como um sentimento ou uma livre-associação, mas apenas sob seu aspecto 'utilitário', que cabe à arquitetura direcionar, posicionar e colocar sob observação. É na visão de 'volumes sob a luz' que se concretiza a postura modernista por excelência, entendendo a cidade como uma obra visual cuja alteridade em relação ao ser humano deve ser seu princípio fundador.

A partir deste princípio, virtualmente todas as formas (até mesmo as 'históricas' ou das 'naturais'[38]) podem ser incorporadas ao modernismo ou a suas derivações. Mas, neste contexto, as formas, sejam orgânicas, historicistas ou qualquer outra variação possível, não contribuem com seus conteúdos simbólicos para a arquitetura; antes, são destituídas destes conteúdos pela impregnação do ideário anti-poético e pela imposição monológica, que retira delas as possibilidades comunicativas. Assim, devemos evitar a confusão conceitual, tantas vezes empregada pelos modernistas ou pelos apologistas, segundo a qual o emprego de determinadas formas (as curvas, as formas irregulares, os frontões, etc.) significaria um 'enriquecimento' do repertório modernista, um avanço do estilo em direção a opções formais menos ortodoxas e mais 'poéticas' (e até mesmo 'sensuais'), ou mesmo uma retomada da ligação com a História; o que vemos, ao contrário, é a substituição do papel simbólico ao qual estas formas estiveram historicamente associadas por um novo papel, que é aquele da imposição de uma ordem e de um sistema

FOR AUTHOR USE ONLY

[37] Podemos lembrar que empregamos aqui o termo 'poética' sob uma acepção iminentemente não-modernista. Para os modernistas, uma composição de música serialista, um quadro concretista, têm sua própria 'poética' (há, mesmo, uma 'poesia concreta'). Mas vale lembrar que estas manifestações, que gozam de um prestígio crítico derivado das tomadas de posição, nos respectivos campos, por parte de modernistas, permanecem restritas a grupos específicos com características de 'guetos' culturais (BOURDIEU, 2007b, p. 34). De qualquer modo, a diversas manifestações artísticas se pode conceder um status de independência e autonomia em relação aos seres humanos, de modo que seu fechamento em guetos não representa, por si só, um perigo social, podendo até ser desejável e benéfico socialmente. No entanto, não podemos aceitar, criticamente, que este status seja concedido à arquitetura, cujos efeitos sociais são por demais evidentes.

[38] Esta postura tem a capacidade de empregar até mesmo formas históricas ou naturais, mas de maneira a descaracterizar sua origem através de seu emprego monológico, impedindo seu papel de comunicação e incorporando-as, de maneira desvirtuada e perversa, ao repertório modernista.

simbólicos ideologicamente relacionados com a visão totalitária, mecanicista e pseudo-racionalista promovida pelos modernistas. Ou seja, além de promoverem esta transformação simbólica violenta e de tons fascistas, os modernistas ainda construíram um conjunto discursivo voltado a fazer crer que seus propósitos e suas realizações tinham um significado exatamente oposto. Neste contexto de obscuridade é que surge a proclamação da importância da luz, numa manifestação acabada e primorosa da anti-poesia modernista.

É importante frisar que esta postura, que chamamos de 'anti-poética', não se relaciona apenas com aspectos transcendentes ou pseudo-transcendentes que se poderia associar à idéia de 'poética'. De fato, a estratégia discursiva modernista (que associamos a uma 'postura') não apenas se relaciona, de maneira mais grave e definitiva, com a legitimação da utilização de um sistema simbólico cujos efeitos deletérios são já suficientemente conhecidos, mas igualmente com a legitimação de todas as variedades da utilização deste sistema. Estas variantes constituem aquilo que poderíamos chamar de 'sub-modernismo', composto pelas manifestações arquitetônicas destituídas de princípios filosóficos ou ideológicos e motivadas apenas pelo desejo de atender às demandas dos detentores de poder para construir, cujos interesses estão intrinsecamente ligados ao que se costuma chamar de 'mercado'. Este sub-modernismo, voltado a atender o mercado, ou simplesmente manifestando sua subserviência a este, se encontra, com esta legitimação, dotado como que de uma 'licença prévia' para a utilização do sistema simbólico das maneiras mais vis, destituídas de preocupações estéticas ou éticas, viabilizando o tipo de manifestação que podemos observar em praticamente todas as grandes cidades do mundo. Esta liberdade para projetar ignorando não apenas qualquer consideração estética, mas igualmente desconsiderando as relações com a rua, com os edifícios vizinhos, fez com que, em determinado momento, parecesse natural realizar edifícios como o da figura 5.118 – na rua principal de uma grande cidade, construído para abrigar a principal (à época) instituição de ensino superior do estado, o par de prédios tem gigantescas fachadas cegas voltadas para as ruas lindeiras; que isso fosse não apenas tolerado como comissionado voluntariamente é sinal de como as instituições já estavam tomadas pelo dogmatismo modernista que não admitia contestações. Da mesma forma, esta situação tornou possível que os edifícios

FOR AUTHOR USE ONLY

(a despeito de qualquer verdadeira consideração funcional) de fato passassem a se parecer com máquinas, naquilo que as máquinas já puderam apresentar de pior em termos de design (figura 5.119). Causa espanto que um arquiteto renomado tivesse podido apresentar, sem que haja registro de qualquer constrangimento, um projeto como o da figura 5.120, no qual as elevações (que se parecem com desenhos meramente esquemáticos) sejam, de fato, desprovidas de qualquer elemento a não ser alguns poucos retângulos sobrepostos.

Figura 5.118 – Curitiba, região central.
Note-se que o prédio, pertencente à Universidade Federal do Paraná, tem uma fachada cega de 13 pavimentos voltada para a principal rua da cidade. Poética arquitetônica?
Foto do autor.

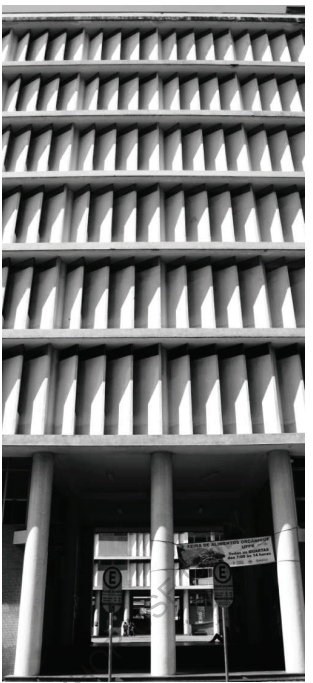


Figura 5.119 – Curitiba, região central.
A 'estética da máquina'.
Foto do autor.

FORA DE USO

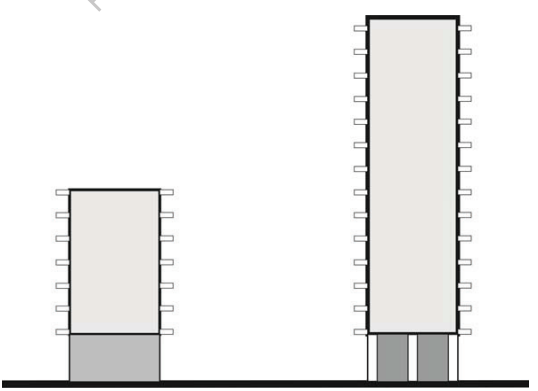


Figura 5.120 – Curitiba, região central.
Reconstrução esquemática das elevações dos edifícios da UFPR.
Note-se que, embora esquemáticas, as elevações correspondem aos edifícios realizados.
Desenho do autor – reconstrução das elevações a partir de observação e fotografias.

3.1) As máquinas da estética

Como os modernistas não conseguiram, mesmo com a dominância do campo e a imposição de seus postulados arbitrários sobre uma sociedade refém de suas construções discursivas elaboradas com alto conteúdo intelectual, exterminar as posições contrárias, que permaneceram restritas às manifestações não-eruditas e não acadêmicas (como o vernacular) ou a grupos de resistência ou apenas voltados a atender demandas específicas de grupos sociais cuja força simbólica foi capaz de se contrapor ao modelo modernista (os amantes do kitch, os novos-ricos das periferias culturais do mundo, etc.), continuaram sendo elaboradas, por todo o século XX e adentrando o XXI, soluções técnicas e formais para atender às necessidades e aspirações desta produção.

Assim, apenas para exemplificar como é possível aplicar as tecnologias contemporâneas para a produção de elementos decorativos dotados não apenas de um elevado grau de sofisticação e complexidade, mas igualmente liberadores, uma vez que prescindem da utilização de uma mão-de-obra intensiva (colocando por terra um dos únicos argumentos minimamente aceitáveis de Loos) e prescindem igualmente do trabalho altamente especializado de 'artistas', cuja contribuição era necessária, pois eram estes que efetivamente criavam as formas a serem aplicadas nos motivos ornamentais. Desta forma, não somente é possível retomar hoje a linha ornamental desenvolvida ao longo dos séculos (incluindo a reutilização de trabalhos consagrados, com ou sem elaborações atuais), como fazer uso das ferramentas tecnológicas mais avançadas (como a chamada 'inteligência artificial') para emular as qualidades estéticas alcançadas pelos artífices mais talentosos ou, simplesmente, criar outras soluções formais guiadas pelos princípios utilizados por estes, indo além de suas realizações mais acabadas (figuras 5.121, 5.122, 5.123 e 5.124).

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 5.121 – Máquina fresadora 3D esculpindo peça ornamental em madeira.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=du_BkOyzUxA&feature=youtu.be.

Figura 5.122 – Máquina fresadora 3D esculpindo peça ornamental em madeira.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=du_BkOyzUxA&feature=youtu.be

Figura 5.123– Peça ornamental em madeira esculpida por máquina fresadora 3D.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=du_BkOyzUxA&feature=youtu.be

Figura 5.124 – Peça ornamental em madeira esculpida por máquina fresadora 3D.
Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=7mlC1mSEgg0&pbjreload=10

4) A permanência.

Um aspecto bastante revelador a respeito do Art Déco, que pode ajudar a lançar luz sobre fenômenos estilísticos mais amplos, é o arco temporal dentro do qual encontramos manifestações deste estilo. A julgar pelos manuais, o Art Déco se inicia em algum momento do início do século XX, que sequer pode ser determinado com precisão devido à ausência de um movimento organizado e sistemático, de modo que as manifestações aconteceram de maneira espontânea, atendendo, de maneira isolada ou composta entre os vários fatores, a demandas da clientela, a aspirações dos artífices, a forças simbólicas correspondentes à configuração histórico-social, aos interesses envolvidos nas disputas pelas posições no Campo. Em obras não dedicadas especificamente ao estilo, é possível encontrar afirmações de que o Art Déco surgiu a partir da Exposição das Artes Decorativas e Industriais, realizada em Paris em 1925, a partir da qual o estilo ganhou o nome sob o qual o conhecemos hoje.

O que parece certo é que o Art Déco surge como uma alternativa, ou mesmo uma reação, ao Art Nouveau; enquanto este último era pleno de complexidades formais, majoritariamente inspiradas em formas da natureza, o Art Déco era mais geométrico e mais simplificado, e portanto mais adequado à produção industrial, embora nem sempre seus artífices ou seus comitentes estivessem dispostos a abrir mão do trabalho artesanal ou da sofisticação individualizada manifesta em obras autorais e irrepetíveis (LEMME, 1996). A um gradual abandono do Art Déco (ou outras tendências, como o Ecletismo, o Neocolonial, o Neoclassicismo), corresponde o surgimento de obras

FOR AUTHOR USE ONLY

sintonizadas com esta nova tendência, de modo que é provável que o final do século XIX, ou, no mais tardar, os primeiros anos do século XX, já testemunhem o surgimento das primeiras manifestações Art Déco[39].

Somente a existência de um *corpus* de obras pode explicar a constatação, por parte da crítica e da historiografia, da existência do Art Déco já na primeira década do século XX; este conjunto de realizações vai crescer a ponto de suscitar um evento como a exposição de 1925, cujo sucesso fará com que o estilo alcance difusão mundial. A partir de então, diversas são as manifestações no estilo, em campos como as artes gráficas, o design industrial, a moda e a arquitetura.

Para nosso estudo, mais significativo do que a difusão e a aceitação do Art Déco é o fato de que o estilo, embora a historiografia costume registrar que não sobreviveu ao final da Segunda Guerra Mundial, permaneceu em utilização por vários anos, sendo impossível determinar exatamente até quando, mas com certeza pelo menos até o final da década de 1950 (veja-se a figura 5.108). Enquanto as camadas sociais ligadas à busca pelo prestígio, ou cuja auto-imagem lhes impõe estarem sempre ligadas às propostas das chamadas 'vanguardas' (ao menos aquelas legitimadas pelo Campo), passaram a adotar progressivamente o modernismo como seu estilo de representação por excelência, paralelamente à progressiva tomada das posições centrais no Campo pelos modernistas, o Art Déco foi se tornando cada vez mais uma manifestação marginal. Desta forma, foi necessária a passagem de pelo menos uma geração para que o Art Déco deixasse de suscitar interesse por parte daqueles que ou não estavam vinculados diretamente às forças dominantes no Campo (construtores de província, comitentes capazes de impor seu gosto pessoal), ou simplesmente estavam alheios às determinações simbólicas do Campo (o 'povo' – manifesto nas construções destituídas da participação de profissionais de projeto – e o vernacular).

Com a passagem dos anos, à medida que se multiplicaram as construções modernistas, especialmente nas edificações oficiais e 'de

FOR AUTHOR USE ONLY

[39] Vale lembrar que estas classificações são aproximativas, uma vez que, como já vimos, não é possível esperar uma precisão indiscutível no trabalho de separar as obras em estilos claramente discerníveis, ainda mais em se tratando de períodos de transição como o que abordamos aqui.

representação', a linguagem modernista foi sendo introduzida na cultura geral, de modo que o sistema simbólico modernista terminou por substituir o Art Déco[40], tendo aquele passado a ocupar uma posição hegemônica; evidentemente, esta hegemonia não significou que o modernismo fosse apropriado por todos de maneira unívoca, de modo que muitas manifestações neste estilo apresentam características de diluição e hibridização, como acontece com todos os estilos quando passam das camadas 'cultas' à utilização generalizada.

O que importa para nossos propósitos é que o Art Déco e outros estilos continuaram a ser empregados a despeito das imposições advindas do Campo, que passaram a defender uma suposta superioridade modernista e um sentido de indignidade associado ao emprego de outros sistemas simbólicos. A observação deste fenômeno torna claro que havia elementos nestes outros estilos que não apenas não estavam em desacordo com o alegado 'zeitgeist' dos modernistas, como também correspondiam a gostos e anseios de uma parcela social que não se sentia atraída pelo modernismo ou satisfeita com os resultados produzidos por este estilo. Neste sentido, a dominância modernista no Campo, ao ser transposta para outros domínios, revela seu caráter totalitário, expresso nos discursos e ações dos arautos do movimento e seus apologistas. Enquanto o Art Déco, por exemplo, não necessitou nem de 'gênios' iluminados para anunciar messianicamente suas qualidades nem de um movimento organizado para se espalhar pelo mundo e permanecer em uso durante várias décadas (tendo que suportar inclusive uma intensa campanha de difamação), o modernismo não apenas necessitou de um gigantesco trabalho intelectual de defesa e apologia do estilo para que pudesse se impor, tendo mesmo assim enfrentado resistências e críticas – por vezes virulentas – e recebido uma fortuna crítica negativa que se acumulou a ponto de alguns apontarem – ingenuamente ou de maneira mal intencionada – seu ocaso.

Evidentemente, alguém poderá apontar aqui alguma semelhança, afinal, com o processo sofrido pelo modernismo, que continua a ser produzido

FOR AUTHOR USE ONLY

[40] Não apenas o Art Déco, naturalmente, pois estas manifestações excêntricas ou extra-campo continuaram surgindo em variadas configurações, Neocoloniais, Ecléticas, Neoclássicas, etc., muitas vezes de maneira híbrida – dado que, em geral, são manifestações não acadêmicas – como é possível observar ainda hoje.

independentemente te ter tido sua 'morte' decretada por acad~emicos e intelectuais de respeito. No entanto, devemos lembrar que os processos não poderiam ser mais diferentes; o modernismo, além de ter contado com um grande contingente envolvido em sua legitimação, dominância e subsequente consagração, recebeu também reforços simbólicos vindo de diversas fontes relacionadas com a produção cultural e, mais especificamente, com a **produção de valor cultural**. Assim, o modernismo passou a ser ensinado nas faculdades de arquitetura como o único estilo viável, e, na sequência, como o único estilo *de fato*, estando as demais possibilidades estilísticas segregadas ao ensino da história, pertencentes a um passado que não apenas não pode retornar como submetido a uma posição de anátema. Além disso, e aqui um efeito secundário do modernismo que frequentemente escapa às análises críticas, o modernismo legitimado e consagrado passou a emprestar algo de seu prestígio e de sua avaliação como estilo 'superior' às instituições que construíram seus edifícios e monumentos segundo o estilo, ou que optaram por ocupar os prédios modernistas e os utilizarem associados a sua imagem.

Os 'museus de arte moderna', espalhados pelo mundo, evidentemente teriam que ser projetados segundo o cânone modernista e, num efeito circular, também dotaram seus edifícios de um prestígio advindo das obras ali expostas, bem como de seus catálogos e publicações. Tendo não apenas os *campi* das Universidades como praticamente todos os prédios públicos construídos a partir da década de 1950 construídos pelos modernistas (convictos ou coniventes), acompanhados de um discurso legitimador consistente e até mesmo sendo objeto de ações de preservação, no mínimo precipitadas, mas voltadas a garantir a permanência destas realizações a despeito do escasso valor de reverência que elas suscitam (para além dos interessados ou comprometidos com as forças do Campo), e da ausência de valor de ancianidade – e até mesmo a despeito da extensa fortuna crítica apontando para as propriedades deletérias desta arquitetura (HOLSTON, 1993; PAPANEK, 1995).

Portanto, aquilo que aparece como uma correspondência entre o estilo e as aspirações socialmente distribuídas (através da atuação conjunta e mutuamente influente das forças histórico-sociais) para os estilos anteriores, no caso do modernismo se revela como uma ação deliberada, intencionalmente

FOR AUTHOR USE ONLY

dirigida, coordenada com os interesses dos dominantes e dos que têm poderes para optar ou estão a serviço daqueles. Por conta disso, a colocação do modernismo na posição de patrimônio não apenas diminui, por contágio, a credibilidade das ações voltadas à preservação e valorização dos remanescentes do passado (anterior à ruptura), como perverte o espaço simbólico do patrimônio, por colocar em pé de igualdade obras cujo sentido simbólico (e, podemos adiantar, cujo papel na condição de sustentabilidade simbólica) é efetivamente oposto.

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.shop

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em
www.morebooks.shop

KS OmniScriptum Publishing
Brivibas gatve 197
LV-1039 Riga, Latvia
Telefax: +371 686 204 55

info@omniscriptum.com
www.omniscriptum.com

OMNIScriptum

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY